This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

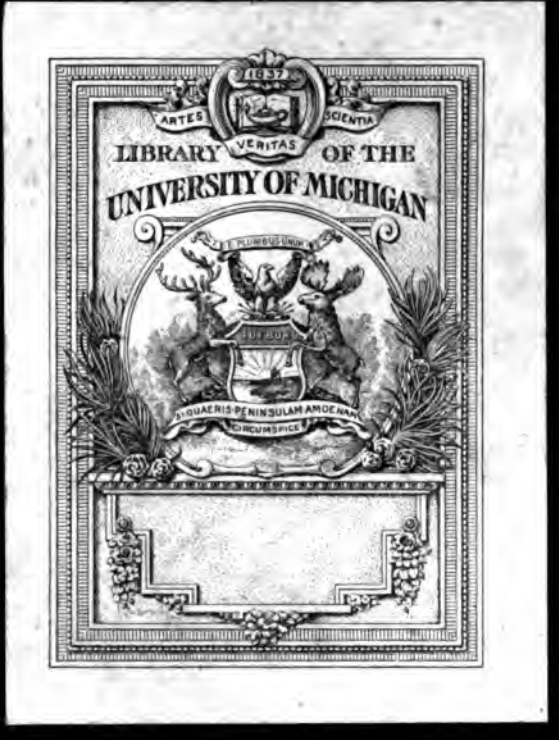
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

tik.
Goethe.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

830.5-6
H47

Deutsche Poetik.

Motto: Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's
nicht erjagen.
(Goethe, Faust.)

Umriß der Lehre
vom Wesen und von den Formen der Dichtkunst.

Mit einer Einführung in das Gebiet
der Kunstlehre.

Von

Paul Heinze und **Rudolf Goette.**

Dresden-Striesen.
Paul Heinze's Verlag.
1891.

Alle Rechte vorbehalten.

Vorwort.

Die Verfasser der vorliegenden Poetik verkennen keineswegs, daß sie sich mit diesem Buche auf ein Gebiet begeben, auf welchem bereits eine nicht unbeträchtliche Anzahl von einschlägigen Werken vorhanden ist. Jedoch der Standpunkt, welchen die Kunstlehre gegenwärtig einnimmt, kommt in keinem dieser Bücher umfassend zur Geltung, sodaß es nicht unberechtigt erscheinen darf, wenn in dem vorliegenden eine Aneignung und Verarbeitung der neueren ästhetischen Strömungen angestrebt wird. Namentlich wurde es versucht, den Begriff der Schönheit, der in der älteren Ästhetik als ein metaphysisches, schwer bestimmbares Etwas sein Wesen treibt, empirisch zu erklären und ihn auf das Maß seiner Bedeutung zurückzuführen.

Die dichterische Form wurde nicht als Gefäß eines Inhaltes, sondern als mit diesem eins, als durch das tiefste Wesen der Dichtung bedingt betrachtet, und so durfte auch die innere Notwendigkeit einer kennzeichnenden Lautmalerei nicht verkannt werden. In der Verslehre wurde es wohl noch entschiedener, als bisher geschehen, betont, daß die weitere Ausbildung eines charaktervollen deutschen Hebungsverses eine Aufgabe der Zukunft ist, und innerhalb der in der deutschen Litteratur mehr oder weniger eingeführten fremdländischen Versmaße wurde demgemäß eine durchgreifende Sichtung vorgenommen.

Hinsichtlich der Einteilung der Dichtungsgattungen hielten wir uns für verpflichtet, die bisher üblichen Arten der Sonderung des Stoffes einer gründlichen Prüfung zu unterziehen, und hier stellte sich heraus, daß namentlich die Lyrik eine neue Anordnung erfordert, da auffallenderweise das Stimmungsbild, das anschauliche Element in der neueren Liedesdichtung,

162120

noch in keinem der vorhandenen Werke die ihm gebührende Stellung angewiesen erhielt. Auch bei der epischen Dichtung wurde, wenn auch in geringerem Maße, eine Neuordnung des Stoffes erforderlich. Es war überhaupt unser Bestreben, den Gegenstand in möglichst übersichtliche und klare Fassung zu bringen; aus diesem Grunde wurde eine den innern Zusammenhang beeinträchtigende Zerstückelung in allzuviele Unterabteilungen vermieden. Für die Kennzeichnung des Wesens der Poesie und ihrer Hauptgattungen legten wir nur die mustergiltigen Schöpfungen der Weltlitteratur zu Grunde, während im einzelnen, wo es der Gang der Darstellung mit sich brachte, lebenskräftige Erscheinungen der neueren und zwar, dem Zwecke des Buches gemäß, vorzugsweise der deutschen Litteratur gern berücksichtigt wurden. Überhaupt mußte naturgemäß in einer deutschen Poetik der dichterische Geist unseres Volkstums in den Vordergrund treten.

Ein Blick auf die vorhandene Litteratur der Poetik zeigt, daß sich in Fragen von höchster Bedeutung die widersprechendsten Meinungen äußern; die Verfasser dieses Buches waren bemüht, aus einer einheitlichen Grundanschauung heraus, die bereits auf der ersten Seite des Buches zu Tage tritt, ihre Urteile zu fällen. Diese oder jene Auffassung mag vielleicht Widerspruch finden, aber wir hoffen, zur Klärung der schwankenden Ansichten nach unseren Kräften beigetragen zu haben. Auf eine gemeinfaßliche Darstellung haben wir überall besonderen Wert gelegt; so sehr es uns daran gelegen ist, den Dichter in die theoretische Erkenntnis seiner Kunst einzuführen, ebensosehr war es unser Bestreben, der großen Gemeinde der Gebildeten das Verständnis zur Würdigung echter Dichtung zu erschließen, eine Absicht, welche durch die äußere Art der Darbietung des Buches unterstützt werden dürfte.

Dresden-Striesen, im Mai 1890.

Die Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil. Seite

Die geistigen Grundlagen der Poesie . . . 1
Das Wesen der Kunst 3
Wie schafft der Künstler und wie wirkt seine Schöpfung? . . . 35
Die Poesie in ihren Beziehungen zu den Schwesterkünsten . . . 47

Zweiter Teil.

Die Mittel poetischer Veranschaulichung . . 61
Die dichterische Sprache 63
Bilder und Figuren 87
1. Bilder 87
2. Figuren 113
Die dichterische Form 138
1. Rhythmus und Silbenmessung 138
2. Der Versbau 152
3. Der Reim und verwandte Erscheinungen 158
4. Die wichtigsten Versmaße 169
5. Die wichtigsten Strophenbildungen 183

Dritter Teil.

Die Gattungen der Dichtkunst 227
Die Einteilung der Poesie 229
Die Lyrik 236
1. Liedesdichtung 249
2. Stimmungslyrik 261
3. Gedankenlyrik 268
Die Epik 278
1. Das Epos oder Heldengedicht 283
2. Das erzählende Gedicht 300
3. Balladen- und Märchendichtung 306
4. Epische Dichtung mit besonderer Zuspitzung 310
5. Erzählende Prosadichtung 315
Die Dramatik 326
Wesen und Aufbau der dramatischen Dichtung 326
1. Das Drama höheren Stiles 343
2. Das Lustspiel 352

Die Unterabteilungen, sowie alle wesentlichen technischen Benennungen sind im Sachwörterverzeichnis am Schluß des Bandes zu finden.

Erſter Teil.

Die geiſtigen Grundlagen der Poeſie.

Das Weſen der Kunſt.

Die Welt giebt ſich als eine Summe von Erſcheinungen, die der menſchliche Geiſt zu Vorſtellungen, Begriffen und Bildern zuſammenfaßt. Bei näherem Eindringen erkennen wir die Welt als ein durchgeiſtetes, einheitliches Ganzes *), das ſich in den verſchiedenen Erſcheinungsformen darlebt. Nirgends im Bereich des Seienden findet man einen rohen, unbeſeelten Stoff, die Natur ſtellt ſich uns vielmehr überall als ein mit lebendigen Kräften Begabtes vor, ſo daß ein Unterſchied zwiſchen Kraft und Stoff allgemeingültig nicht aufgeſtellt werden kann. Kraft und Stoff bilden eine Einheit dergeſtalt, daß das Eine vom Anderen nicht zu trennen iſt, und ebenſo beruht das Daſein des organiſchen Einzelweſens auf einer bedingungsloſen Einheit von Körper und Seele, ſo daß ein Körper nicht ohne Beſeelung und eine Seele nicht ohne die Grundlage körperlichen Lebens ſein kann. Bei dieſer Betrachtungsweiſe erſcheint das Weltall als ein von einheitlichem Bewußtſein durchdrungenes lebendiges Gebilde, das ſich

*) Vgl. Adolf Steudel, Philoſophie im Umriß, Bd. I, Stuttgart 1871.

... und ein Ausfluß desselb
organischer Wesen offenbart, ist dem (
gr zum Quell des Seins und zur un
der Wahrheit abgeschnitten; der denke
r durch Beobachtung die einzelnen Er
Oberfläche ausgehend zu erfassen trachte
Bild an das andere reihen und, mit den (
orschung bereichert, zusammenfassend sich
en zu gestalten suchen. In diesem Si
begegnet sich alles voraussetzungslos ho
d Empfinden, der Forscher mit dem Kün
die Aufgabe der Kunst einerseits übe
ft hinaus, während sie andererseits hinter
t. Der Kunst nämlich ist es mit dem Erke
an, sie muß die Erkenntnis offenbarend
erausgestalten; ihr genügt es nicht, das
festzulegen, sondern sie muß neugestaltend
ren; hierin liegt die Notwendigkeit einer
ränkung; der Künstler, der sich nach all
nen wollte, müßte in Gestaltlosigkeit
es dem Menschen, der durch seine Si
uf die Oberfläche ...

einem kriegsgewaltigen Herrſcher vergleichen, der durch Angliederung neuer Gebiete ſein Reich ſtändig erweitert, während der Künſtler nicht unähnlich dem Staatsmanne iſt, der ein Reich durch einheitliche Geſetze und durch ſchöpferiſche Verordnungen zu einem feſtgefügten und wohlgeſtalteten Bau formt. Auch in den Mitteln ihrer Thätigkeit berühren ſich Künſtler und Forſcher vielfach. Die Grundlage jeder Erkenntnis iſt die ſinnliche Wahnehmung; eine Fülle von Wahrnehmungen und Vorſtellungen reiht der Künſtler wie der Forſcher zuſammen; auch dem Forſcher ſchlägt die Einbildungskraft die Brücke, die der prüfende Verſtand ausbaut und ſichert; aber während dieſer ſich gleichſam nur auf einer Fläche bewegt, ſtrebt der Künſtler nach körperlicher Geſtaltung.

Durch dieſen Vergleich iſt es uns leicht geworden, die eigentliche Aufgabe der Kunſt zu kennzeichnen: der Künſtler ſteht einer Vielheit von Dingen, Eindrücken, die von allen Seiten auf ihn wirken, gegenüber; alles ſind Ausflüſſe eines einheitlich Wirkenden, das er geiſtig nicht zu umſpannen vermag; ſo muß er ſich ein Stück herausgreifen, um dieſes als eine Ganzheit in der Beſchränkung erſcheinen, die Geſetze des Weltbaues ſich an ihm im Einzelnen widerſpiegeln zu laſſen, ſo daß er gewiſſermaßen eine Welt im Kleinen hervorbringt. Die Grundlage aller Kunſt iſt Naturtreue, genaue Wiedergabe aller Erſcheinungen des Seins und Lebens. Der Maler, welcher den Stamm einer Eiche abbildet, muß deſſen Oberfläche in ihrer eigentümlichen knorrigen Unebenheit und Färbung ſo treffen, daß im Gehirn des Beſchauers ſofort die Vorſtellung einer Eiche erzeugt wird; der Dichter, der den Eindruck des Meeres ſchildert, muß dieſen ſo wiedergeben, daß ein jeder, der die See kennt, ſich unter dem Einfluß ſeiner Darſtellung von ihrem Odem angeweht fühlt, und daß ſelbſt der, welcher das Meer nicht kennt, eine Empfindung fühlt, welche der des am Strande Weilenden entſpricht. Somit haben wir in dem Kennzeichnenden die urſprüng-

...., d. h. das Wirkliche ist noch nicht
s wir Zufall nennen, in den Erscheinunge
Abnorme, ist in seiner Einordnung im
twendigkeit; aus dieser Gesamtheit heraı
aber als regellos, den Gesetzen der
t hohnsprechend, es ist daher wohl wir
hr. Wenn bei einem großen Damm
umkommen, während die redlich Denkend
so ist das ein Fall, der nach Gesetzen
eitsrechnung unter hundert Fällen vielle
n mag; wenn aber ein Dichter sich
ine Erzählung mit einem Male mittels e
von allen Bösewichtern zu säubern, während
alten bleiben, so wäre das innerlich unw
en und ganzen sucht sich das Un
ne Wahl, und der Dichter, der es nur di
ßt, fälscht das Weltbild, wenn er auch s
ichkeit entlehnt haben sollte. Brächte e
ohlfeiles Mittel wiederholt zur Anwe
dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen;
ge Gleichmaß, das die Erscheinungen
ß auch im

Unter dem Kennzeichnenden ist also nicht allein die richtige Wiedergabe des Einzelnen, irgendwie einmal Vorhandenen, sondern die Wiedergabe der Grunderscheinungen verstanden, welche die Vorstellung des Gattungsbegriffs oder im weiteren Sinne des Typischen erzeugen. Ist aber mit dieser richtigen Erfassung und Wiedergabe der kennzeichnenden Erscheinungen des Lebens die Aufgabe der Kunst erschöpft? Keineswegs. Das Charakteristische betrifft gewissermaßen nur die äußeren Umrisse des Dargestellten *). Es ist allerdings eine Kunst möglich, die sich damit begnügt, die kennzeichnenden Formen der Dinge mit Geschmack und Verständnis wiederzugeben, und wir sind weit entfernt, derselben ihre Berechtigung abzusprechen; es gehören hierher die Stilleben der holländischen Malerschule, die landschaftlichen Schilderungen eines A. Stifter und auch die Berliner Bilder eines Stinde; die den höchsten Zielen geweihte Kunst strebt aber über diesen Standpunkt hinweg, obwohl es zur Festigung ihres Unterbaues unerläßlich ist, eben jene Sicherheit des Entwurfes in Erfassung des den Dingen Eigentümlichen sich anzueignen. Der Künstler im höchsten Sinne muß aber zudem sein Werk mit einem geistigen Gehalt durchdringen, an dem sich die sittlichen Gesetze der Weltordnung scharf ausprägen. So wäre einem Gemälde nur geringe Bedeutung zuzusprechen, das ein Grab auf dem Kirchhofe mit dessen eigentümlichem Schmuck mit Kreuz und Blumen, und eine teilnahmlos vorübergehende Gestalt darstellte; das Bild gewönne aber sofort die Vertiefung durch eine Idee, wenn wir am Fuß des Grabes eine weinende Mutter knieen sähen, in deren Zügen sich der Kummer um den Verlust eines geliebten Kindes ausprägt. Ein Künstler, der das Rohstoffliche durch die Verbindung mit einem Geistigen belebt, trägt ein Ideal in die Wirklichkeit der Erscheinung hinein; das kann z. B. in dem vorliegenden Falle geschehen

*) Vgl. Julius Duboc, Studien zur Ästhetik. Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 1889, S. 147.

sein, aber es muß im allgemeinen so stattfinden, daß der geschilderte Vorgang sich allerdings im Leben ebenso zugetragen haben könnte. Hier stoßen wir auf die Kunstbegriffe des Idealismus und Realismus; unter Idealismus versteht man das Streben nach Belebung des Rohstofflichen durch geistig fruchtbare Gedanken, unter Realismus das Streben nach kennzeichnender Wiedergabe der Erscheinungen des Seins in naturgetreuer Eigenart. Am besten wird der Begriff des Idealismus durch ein Zurückgehen auf Platos Lehre von den Ideen klar, in welchen dieser Philosoph die ewigen Urbilder der Dinge erblickte. Wenn Plato das Ewige nicht in den mannigfachen Gestaltungen der Erscheinungswelt, sondern in den verborgenen Urbildern der Dinge erkannte, so ergiebt sich als Folge dieser idealistischen Grundanschauung das Bestreben des Künstlers, diese allgültigen Urformen immer wieder in die Welt der Erscheinung zurückzuversetzen. Der von Idealismus erfüllte Künstler trägt also ein Etwas in den Stoff hinein, aber wohlverstanden ein Etwas, das seine Begründung aus den tiefsten Gesetzen des Seins schöpft; so kann er die Idee der Freiheit in geschichtlichen Begebenheiten (Schiller: Fiesco, Don Carlos, Wilhelm Tell), ebenso auf gleichem Untergrunde Vaterlandsliebe und Feindeshaß (Kleist: Hermannsschlacht) und die des ewig ringenden Menschengeistes innerhalb des Mythus (Äschylus: Titanomachie, Goethe: Faust) zur Darstellung bringen. Ein Gleiches läßt sich an bedeutenden Werken der bildenden Kunst erkennen, vor allem an dem Zeus des Phidias, der die Idee unendlicher Erhabenheit ausprägt; derselbe Grundton durchklingt Sebastian Bachs Kirchenmusik und Händels Oratorien; hier bemächtigt sich ein gewaltig hervortretender Gedanke des Gegenstandes, der deshalb zuweilen mit einer gewissen Willkürlichkeit den thatsächlichen Verhältnissen des Lebens gegenüber verkörpert wird, wie das namentlich Schillers Don Carlos zeigt. Dieser künstlerischen Richtung entspricht der philosophische Idealismus, der sich

am reinſten ausgeſtaltet bei Berkeley und Fichte findet und den erkennenden Intellekt zum Schöpfer der erſcheinenden Welt macht. Dieſem gegenüber geht der Realismus von der Welt der Erſcheinung aus und ſucht das Weſen der Dinge durch genaues Eindringen in die Wirklichkeit mit den Mitteln ſinnlicher Wahrnehmung zu ergründen; es iſt ſchon geſagt worden, daß ein ſolcher Realismus, d. h. ein geſunder Wirklichkeitsſinn, notwendig die Grundlage jeder echten Kunſt ſein muß; die Kunſt bedarf in ihrer Entwicklung eines ſtäten Zurückgreifens auf die Natur, und wo eine idealiſtiſche Richtung in Einſeitigkeit auszuarten drohte, wie z. B. die Heiligenmalerei des Mittelalters, ſtellt der Realismus das reine Bild der Wahrheit wieder her. So ſind Idealismus und Realismus im Grunde nur zwei verſchiedene Betrachtungsweiſen der Dinge, von denen die eine vom erkennenden Geiſte, die andere von dem Gegenſtande des Erkennens, der Welt ausgeht; keines dieſer Prinzipien hat für ſich eine Sonderberechtigung *), die Kunſtentwicklung beſteht vielmehr in einem fortwährenden Kampfe und Ausgleich der beiden. Dieſem Widerſtreit entſpricht auch ein Zwieſpalt in der Bruſt des Menſchen, der in den Worten des Dichters zur Geltung kommt:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Bruſt,
Die eine will ſich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebesluſt,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltſam ſich vom Duſt
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

(Goethe, Fauſt.)

Ein einſeitiges Hervortreten des Idealismus wird zur Schönfärberei (E. Schulze: Bezauberte Roſe) oder zur Verzerrung (wie bei den Romantikern) führen; ein rein äußerliches Haften an der Oberfläche der Erſcheinungen hingegen

*) Vgl. Heinrich Hart, Kritiſches Jahrbuch. 1889, I. Heft. Die realiſtiſche Bewegung, ihr Urſprung, ihr Weſen, ihr Ziel.

führt zur seelenlosen Wiedergabe des Angeschauten, im letzten Grunde zur Stillosigkeit und Verwilderung. Die zweite dieser Einseitigkeiten hat sich heutigen Tages zu einer geistigen Strömung verdichtet, die man Naturalismus nennt. Die kennzeichnendste der hierher gehörigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Litteratur ist der sog. wissenschaftliche Roman, wie ihn Emile Zola pflegt. Dieser Roman, der ohne jede künstlerische Voreingenommenheit und Gewaltsamkeit ein Bild des Lebens geben will, richtet sich dadurch, daß er seiner Idee nicht entspricht; er müßte seiner „Wissenschaftlichkeit" nach die Verhältnisse von Licht und Schatten, gut und schlecht richtig wiedergeben, während er thatsächlich sehr entschieden das Unerquickliche bevorzugt und eine höchst unwissenschaftliche Zusammenstellung widriger und entstellter Verhältnisse giebt. Freilich ist der Naturalismus nur ein Rückschlag gegen die Verkehrtheiten eines Konventionalismus, der lange Zeit die Litteratur und Kunst beherrscht hat, und er mag als Durchgangsstufe insofern für die Zukunft fördernd wirken, als er durch die Begünstigung eindringender Beobachtung den Unterbau der Kunst festigen hilft. Aus den Reihen der naturalistischen Kritik heraus hat sich in der That bereits ein Rückschlag gegen den Hang zur Darstellung des Verzerrten und Entarteten kenntlich gemacht: man hat betont *), daß die realistische Dichtung das Gesunde, Lebenskräftige ergreifen müsse, um auf darwinistischer (!) Grundlage die dem Leben unserer Zeit eigentümlichen Erscheinungen dichterisch zu beleben; der Versuch indes, eine Ästhetik auf naturwissenschaftlichem Boden zu errichten, ist bislang mißlungen.

*) Wilhelm Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1887. S. 71 ff. Der Verfasser überschätzt den Wert der physiologischen Forschungen für die richtige Erfassung des menschlichen Seelenlebens, den der darwinistischen Weltanschauung für die Beurteilung der geschichtlichen Mächte, vollständig und macht sich einer gedankenlosen Verachtung philosophischer Erkenntnis schuldig.

Nachdem so die treibenden Mächte künstlerischer Entwicklung gewürdigt sind, kann zu einer Festlegung des Begriffs der Kunst geschritten werden: *die Kunst ist die naturgetreue Wiedergabe von Erscheinungen des Lebens in einheitlicher Begrenzung, dergestalt, daß sich die Gesetze des Seins an ihnen widerspiegeln.*

* *
*

Bei der obigen Darlegung ist, wie man gesehen hat, der Begriff des Schönen gar nicht berührt, obwohl derselbe in der Ästhetik bis auf den heutigen Tag eine hervorragende Rolle spielt. Vor einer näheren Untersuchung dieses Begriffes in seinem Verhältnis zum Wesen der Kunst, sei dessen Geschichte und damit im wesentlichen die Geschichte der ästhetischen Ansichten in ihren wichtigsten Entwicklungsstufen einer kurzen Übersicht unterworfen. Dabei kann von einer Betrachtung der Kunstlehre früherer Zeiträume abgesehen werden, da deren Gedankengehalt in der Ästhetik seit Kant völlig aufgegangen ist. Kant betrachtet seinem Standpunkte gemäß in seiner „Kritik der Urteilskraft" das Schöne lediglich nach dem Eindruck, den es im anschauenden Gemüte erzeugt. Ihm steht die Urteilskraft, mit welchem Namen er das Vermögen, Geschmacksurteile zu fällen, bezeichnet, in der Mitte zwischen dem Erkenntnisvermögen und dem sittlichen Bewußtsein, zwischen der reinen und der praktischen Vernunft. Wir genießen nach ihm das Schöne ohne Interesse, d. h. ohne es in irgend welche Beziehung zu unserer eigenen Wohlfahrt zu bringen. Der Eindruck, den es auf uns hervorbringt, unterscheidet sich hierdurch wesentlich sowohl von dem des Angenehmen wie des Guten. Diese Aufstellung ist grundlegend für die Betrachtung des Schönen vom subjektiven Standpunkte aus. Die Verschiedenheit der Wirkung des Schönen von der

... ... Phantasie in der Anschc
ie andere Wirklichkeit zu bedürfen al
, um es eben zum Gegenstande der S
' Im Erhabenen sieht Kant im Gegens
schlossenen Schönen etwas unbegrenzt
weder als mathematisch (d. h. durch rä
) erhaben den Anschauenden zu einer
Vorstellungen, zur Anschauung des Unend
dynamisch erhaben (d. h. als unüberwin
iheitsgefühl wachruft, das in dem Ben
ender Willenskraft beruht; so besteht al
findung des Erhabenen in einer Auflehn
e überwältigende Macht sinnlicher und s
Die Kritik hat gegen Kants Deutung de
gemacht, daß dieselbe dem unmittelbaren
nüt des Anschauenden zu geringen Wert b
t beruht darin, daß er das Hineinspie
ungen bei der innern Aufnahme des Erh
ung von Kräften des Willens, die beim
n Schönen gebunden sind, betont hat.
ntwickelte Schiller seine ästhetischen An
det in dem Aufsatz „Über Anmut u
architektonischer Schönheit (Formenadel)

innerer Vollkommenheit andererseits. Wohl giebt er zu, daß die Schönheit der Form auf der innern Vollendung des Gegenstandes beruht, es ist aber nach ihm die Empfindung des Schönen in unserm Gemüt völlig unabhängig von der Erkenntnis der urbildlichen Vollendung des angeschauten Gegenstandes. Bei ihm ist also das Bestreben maßgebend, das Schöne als einen metaphysischen Begriff auf eigene Füße zu stellen, und diese Absonderung eines an sich leeren Begriffs vom Wesen der Dinge ist für die Entwicklung der ästhetischen Anschauungen bis auf unsere Zeit von außerordentlichem Einfluß gewesen. Unter geistiger Schönheit versteht Schiller die Widerstrahlung der Gemütsverfassung einer sittlichen Persönlichkeit in der körperlichen Erscheinung. „Nach einem unergründlichen Gesetze" bedingen nach ihm „geistige Zustände die leiblichen". Anmut und Würde ist ihm die Schönheit, welche die Seele dem Körper giebt, die in seinen Bewegungen erscheint. Die Art der Bewegung hängt mit der bleibenden Natur und Gesinnung der Person zusammen. Weder Hingabe an Sinnlichkeit noch Unterordnung unter die Sittlichkeit, nur Zusammenstimmung zwischen Trieb und Pflicht ist die Bedingung, aus der geistige Schönheit hervorgeht; Schiller zeigt sich hier mithin als Idealist im strengsten Sinne. Wenn man von den Voraussetzungen seiner Ansichten absieht, die mit dem philosophischen Idealismus stehen und fallen, so muß man den Reichtum an fruchtbaren und treffenden Gedanken bewundern, die er in seinen ästhetischen Abhandlungen niedergelegt hat. Eine Anwendung seiner Denkart auf das Verhältnis der Dichtung zur Natur giebt Schiller in dem Aufsatz „Über naive und sentimentale Dichtung". Der naiven, jugendlich unbefangenen Aufnahme der Natureindrücke stellt er die mit Bewußtsein beobachtende (sentimentale) Betrachtungsweise gegenüber, die in der Natur eine verlorene Kindheit sucht, zu welcher die Kultur auf dem Wege der Freiheit und Vernunft zurückführen soll. Für die Unterscheidung zwischen der

unmittelbar aus dem Vollen des Lebens schöpfenden Naturdichtung und der Kunstpoesie, die auf einem Umwege zur Erkenntnis von der innern Natur der Dinge gelangt, ist diese Abhandlung von weitreichender Bedeutung gewesen. Innerhalb der Philosophie Schellings nimmt die Kunst einen sehr hohen Rang ein; da er aber nur in „intellektueller Anschauung" das Wesen der Geistesthätigkeit erkennt, mag dieselbe sich als künstlerische Erzeugung oder als philosophisches Denken äußern, mangelt seinen Aufstellungen jede Folgerichtigkeit und gedankliche Notwendigkeit. Nach ihm existieren in der „Erscheinung der Freiheit" und in der „Anschauung des Naturproduktes" die beiden Momente getrennt, welche für die Kunstanschauung als identisch postuliert werden, nämlich die „Einheit des Bewußten und Bewußtlosen im Ich" und „das Bewußtsein dieser Einheit". Diese etwas geschraubte Darlegung erklärt Schasler *) für „die erste, wahrhafte Definition des Kunstwerkes seinem innern Wesen nach"; dieselbe trifft insofern das Richtige, als sie das künstlerische Hervorbringen, in dem sich die Anschauung des an sich Notwendigen mit freier geistiger Thätigkeit vereint, zugleich als frei und notwendig, als bewußt und unbewußt kennzeichnet. Im Kunstprodukt löst sich dann nach Schelling der Widerspruch bewußten und unbewußten Thuns in unendlicher Befriedigung. Im übrigen sind seine Aufstellungen sehr anfechtbar und schwankend. Die Kunst ist ihm das einzige und ewige Organon und Dokument der Philosophie. Die höchste Schönheit erkennt er im an sich vollkommenen Urbild der Gattung, läßt aber diesen auf Plato hinweisenden Standpunkt im einzelnen vielfach fallen. Wenn er der Kunst die Aufgaben zuweist: 1. die Einheit der Schönheit und Wahrheit nachzuweisen, 2. zu zeigen, wie das schlechthin Einfache in eine Vielheit und Unterscheidbarkeit übergeht, so artet

*) Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872, S. 827.

seine Weisheit in unfruchtbare Lehrhaftigkeit aus. Hegels Bedeutung für die Ästhetik beruht mehr auf dem Einflusse, den seine Philosophie auf spätere Ästhetiker ausgeübt hat, als auf dem Werte seiner eigenen Kunstanschauungen. Er erblickt in dem Kunstschönen die höhere Vollendung des hinter der Idee zurückgebliebenen, daher unvollkommenen Naturschönen und weist in der Erscheinung des Schönen auf die Steigerung von der toten Gesetzmäßigkeit der leblosen Natur zur lebendigen Freiheit der Gestaltung im Organischen hin, eine Steigerung, die sich innerhalb der Kunst in gleichem Maße wiederfindet. Die Kunst soll also der Natur gegenüber nach höherer Vollendung im Ringen nach dem Urbildlichen streben. So wenig eigenartig und tiefgegründet Hegels Anschauungen vom Schönen auch sind, sie sind immerhin gesunder als diejenigen von Schasler *), der gelegentlich der Kommentation Hegels „einen Überschuß an Schönheit über die bloße Vollkommenheit hinaus in den Naturdingen" findet; es wird ihm das nur dadurch möglich, daß er den Begriff der Schönheit auf die schwankenden Säulen einer willkürlich konstruierten Definition gestellt, ihn rein metaphysisch gefaßt hat. Auf Hegel fußend, errichtete Ch. H. Weiße ein vollständiges Lehrgebäude der Ästhetik. Seine Aufstellungen sind in sich klar und durchsichtig, ermangeln aber in ihrer dogmatischen Form durchaus der gedanklichen Schärfe. Er geht von Gott als denkendem Wesen aus; die selige Produktivität des göttlichen Gemüts äußert sich nach ihm in der Gesamtwelt der Erscheinung. Die erste Form, das erste unmittelbare Dasein des Schönen erkennt er in der Einbildungskraft. Diese göttliche, schöpferisch zeugende Phantasie wird von der gemeinen Einbildungskraft unterschieden; sie vereint das Schöne und die Empfindung des Schönen, und diese entwickeln sich in Anschauendem und Angeschautem. Von der Schönheit giebt

*) Schasler, a. a. O. S. 994.

Weiße eine höchst farblose Erklärung; er deutet sie als eine „Vielheit schöner Gegenstände", fügt indes hinzu, daß sich die Totalität der endlichen Welt im schönen Gegenstand individualisiere. Erhabenheit, Häßlichkeit, Lächerlichkeit erscheinen ihm als Schicksale, denen die Idee der Schönheit in ihrem Versuche, sich in dem Material der endlichen Wirklichkeit auszuprägen, ausgesetzt ist. Um zu der Vorstellung des Ideals zu gelangen, unterscheidet Weiße ein Dreifaches. Er geht von dem abstrakten Begriffe der Schönheit als unerfüllter Aufgabe aus; diese Schönheit nimmt in der Welt sich erfüllend Formen und Fehlformen an, und zu diesem Vorgang gehört als drittes Glied eine Rückkehr aus dieser Äußerlichkeit in die Phantasie, eine wieder innerliche Existenz der Schönheit, in welcher das Ideal erkannt wird; die Auffassung des Ideals bewegt sich also wesentlich in dem alten, von Plato vorgezeichneten Zirkel. Die Kunstlehre von Friedrich Theodor Vischer gründet sich gleichfalls auf Hegelsche Systematik. Im einzelnen hat er nach den mannigfachsten Richtungen hin fruchtbare Anregungen gegeben, so erzwungen sein Aufbau als Ganzes ist. Das Schöne ist ihm der Schein einer Idee, deren Verwirklichung in Wahrheit nur im Weltganzen enthalten ist. Dieser Schein ist völlig unabhängig vom Wesen der Dinge und offenbart sich nur an der Oberfläche der Erscheinungen; das Schöne ist somit Form ohne Stoff, nicht aber ohne geistige Bedeutung; dieser dem Schönen innewohnende Sinn giebt vielmehr der Form, sofern er selbst eine Stufe der absoluten Idee ist, die Bedeutung eines Weltalls. Als ein Grundirrtum Vischers muß die Aufstellung eines Gegensatzes des Erhabenen und Komischen erkannt werden, die nach ihm als Momente des Schönen in ihrem Widerstreite dasselbe zu einer neuen, konkreteren Einheit zusammenfassen. Abgesehen davon, daß die Gegensätzlichkeit des Erhabenen und Komischen an sich höchst anfechtbar, ist es ein reiner Willkürakt dialektischen Denkens, einen Widerstreit dieser beiden Gegen-

sätze zu statuieren und aus diesem ein Drittes hervorgehen zu lassen. Von Einzelarbeiten im Geiste der Hegelschen Schule ist noch die von Arnold Ruge über das Komische und von Karl Rosenkranz über das Häßliche hervorzuheben. Eine ziemlich abgesonderte Stellung nimmt mit seinen ästhetischen Ansichten Arthur Schopenhauer ein. Er versucht eine Vermittelung zwischen der Ideenlehre Platos und Kants Kritik der Urteilskraft. Die Kunstanschauung kommt nach ihm zustande durch Selbstnegation des Subjekts behufs unmittelbarer Versenkung in die Idee. Dies geschieht dadurch, daß im Subjekt eine Veränderung vorgeht, vermöge welcher dasselbe, sofern es eine Idee erkennt, nicht mehr Individuum ist. Der Inhalt dieser Anschauung ist schön, falls sie ungestört und ohne Kampf stattfindet; ist aber ein Widerstand des Willens zu überwinden, so daß die Intuition erst als Ergebnis aus diesem Kampfe hervorgeht, so ist der Inhalt das Erhabene. Als Voraussetzung der Ästhetik Schopenhauers ist dessen Weltanschauung in ihrer Gesamtheit in Betracht zu ziehen; insbesondere ist unter dem Widerstand des Willens der Widerstand des Lebensdranges gegen das Zustandekommen der Intuition zu verstehen. Mit Schopenhauer kann die Betrachtung in sich abgeschlossener ästhetischer Systeme beendet werden *); als Ergebnis dieses Überblicks wird ersichtlich, daß der Begriff des Schönen als etwas über den Dingen Seiendes

*) Die „Philosophie des Schönen" (Berlin 1887) von Eduard von Hartmann bezeichnet ein ängstliches Zurückweichen auf veraltete Standpunkte. Wilhelm Scherers „Poetik" (Berlin 1889), welche die Kunst „dem Vergnügen und der Belehrung dienen" läßt, ist schlechterdings nicht ernst zu nehmen; mit Gustav Theodor Fechners „Vorschule der Ästhetik" (2 Bde., Berlin 1876) hingegen werden wir uns bei Betrachtung des künstlerischen Schaffens abzufinden haben. In manchen Dingen berührt sich unsere Auffassung mit dem Positivismus von Auguste Comte und Hippolyte Adolphe Taine. Der letztere insbesondere betont die Gesetzmäßigkeit psychologischer Vorgänge und ihrer künstlerischen Wiedergabe.

im Vordergrunde der Betrachtung steht; während Kant den Eindruck des Schönen noch besonnen als einen Affekt kennzeichnet, den bestimmte Erscheinungen in der Seele des Anschauenden erregen, versucht bereits Schiller', das Schöne vom Wesen der Dinge zu sondern, und die Hegelsche Schule verleiht ihm ein dogmatisches Dasein, wie das am krassesten in der oben angeführten Äußerung des Ästhetikers dieser Schule, Schaslers, hervortritt, der einen Überschuß des Schönen dem Vollkommenen gegenüber behaupten will. Kritisch ist gegen diese Aufstellung einzuwenden, daß nirgends das Wesen des Schönen, welches nun doch einmal als ein für sich Bestehendes gedacht wurde, begrifflich klar gelegt ist. Weiße, der das Schöne als Widerspiegelung der Welttotalität im schönen Gegenstande zu deuten versucht, hat mit dieser an sich richtigen Erklärung keineswegs ein selbständiges Dasein des Schönen nachgewiesen.

Was ist nun das Schöne? Ein Schönes *an sich* ist ein völlig gegenstandsloser, unfaßlicher Begriff. Die landläufige etymologische Deutung führt hier in der That auf den rechten Weg. *Schön* ist nur ein *Wiederschein*, den die nach den Gesetzen des Lebens ausgestalteten Dinge in unserm Gemüt hervorrufen. In dieser subjektiven Bedeutung ist das Schöne von Kant vollkommen erschöpfend gekennzeichnet. Wenn man nach der seelischen Wurzel dieses uneigennützigen Wohlgefallens forschen wollte, welches uns die Gegenstände einflößen, die wir schön nennen, so kann man diese nur in der naturgemäßen Freude am Erschaffenen erkennen, und als tiefster psychischer Grund der Schönheitsempfindung würde sich demnach die Bejahung des eigenen Seins ergeben, das sich am fremden Gegenstande mißt und zu einer erhöhten Empfindung seiner Ichheit gelangt. Dies geschieht in stiller, kontemplativer Weise gleichsam mühelos und ohne Erschütterung des Innern. Die Empfindung des Schönen ist also

nur ein besonders gearteter Eindruck, den bestimmte Gegenstände erregen können, und zwar haftet dieser Eindruck den Erscheinungen um so stärker an, je mehr sie dem in unserer Einbildungskraft lebenden Urbild der Gattung entsprechen; auf diesem Wege gelangen wir ganz von selbst zu dem Ergebnis, daß das Schöne objektiv betrachtet nur eine sekundäre Erscheinung des Urbildlichen, Charakteristischen ist; man kann also nicht von dem Wahren und Schönen sprechen, sondern nur von dem Wahren, welches zugleich als schön erscheint. Der Begriff der Schönheit ergiebt sich also aus der Art, wie Gegenstände vermöge des äußeren Scheins ihre rinneren Vollkommenheit auf uns wirken. Ein näheres Eindringen in die Natur der als schön erscheinenden Gegenstände belehrt uns, daß es bestimmte Gesetze sind, auf denen die innere Vollkommenheit und mit ihr der äußere Schein der Schönheit beruht. Es läßt sich hier eine bestimmte Stufenfolge erkennen, nach der die Dinge ihrer äußeren Gestalt nach von einer niederen zu einer höheren Ordnung aufsteigen. Diese Gesetze offenbaren sich in gleicher Art an den Hervorbringungen der Natur wie an den Gebilden der Kunst. Die niedrigste Stufe dieser Erscheinungsform ist die Regelmäßigkeit, die lediglich durch ein starres und einfaches mathematisches Gesetz bestimmt ist; hier ist zu nennen die gerade Linie, die ebene Fläche, das Dreieck, das Viereck, das Tetraeder, der Würfel, die quadratische Säule, das Prisma; ein höheres Gesetz, das der Symmetrie, offenbart sich bereits in den künstlicher gebildeten Krystallen wie Oktaeder und Rhombendodekaeder, und namentlich in den zusammengesetzten krystallinischen Gestaltungen der Schneeflocken, in deren Gesamterscheinung sich das höhere Gesetz der Rundung bereits ankündigt. An den Gebilden der Menschenhand läßt sich die erste Stufe bei den rohesten Erzeugnissen der Kunst, bei Steinaltären, kyklopischen Mauern, Pyramiden, Runenzeichen erkennen, ebenso an Gebäuden, die lediglich dem Nutzen ent-

sprechend ausgeführt sind; die Symmetrie tritt bereits in ihr Recht, sobald mit vollem Bewußtsein ein künstlerischer Zweck mit dem Bau verbunden wird, z. B. bei einem Schlosse; an Stelle der einfachen Thüren treten Flügelthüren, die bereits ein höheres Gesetz des Gleichmaßes ausdrücken; die Fenster sind zu beiden Seiten des Portals in stattlicher Anzahl gleichmäßig verteilt, so daß auch hier eine regelrechte Anordnung nach höheren Gesichtspunkten klar hervortritt; an den Mittelbau schließen sich zu beiden Seiten einander völlig gleiche Flügel an, die ebenfalls den Anforderungen der Zweckmäßigkeit gegenüber einen höheren Plan des künstlerischen Gestaltens veranschaulichen. Desgleichen zeigt sich ein Gesetz der Symmetrie in zahllosen Gestaltungen der Tier- und Pflanzenwelt; symmetrisch gebildet sind z. B. die gefiederten Blätter der Akazie, des Waldmeisters, des doppeltgefiederten Farrenkrautes, die gefingerten der Kastanie, des Klees u. a. m. Symmetrisch ist ferner der Bau des tierischen und menschlichen Knochengerüstes in der gleichgelagerten Verteilung der Gliedmaßen, der Anordnung der Rippen zu beiden Seiten des Rückgrats, und auch die Außenseite des menschlichen Körpers stellt sich infolge dessen symmetrisch dar, wenn auch das Wesen ihrer Bildung hierdurch nicht erschöpft wird. Es ist vielmehr in den Größenverhältnissen unseres Leibes bereits das höhere Gesetz der Harmonie zu erkennen. Wenn Symmetrie die bewußte Wiederholung eines bestimmten Formverhältnisses bedeutet, versteht man unter Harmonie die Unterordnung einer Vielheit von Erscheinungen unter eine einheitliche Idee, welche dieselben zu geistiger Wirkung zusammenfaßt. Am menschlichen Körper läßt sich ein harmonisches Verhältnis erkennen, indem derselbe durch den Nabel dem goldenen Schnitt gemäß geteilt wird und dies Teilungsverhältnis an den verschiedensten Gliedmaßen im einzelnen wiederkehrt. Dieser goldene Schnitt drückt der Symmetrie gegenüber ein tiefer liegendes, also geistigeres Verhältnis aus, als das bloße Streben nach Gleichartigkeit verschie-

deuer Teile bekundet; bekanntlich besteht er darin, daß eine Linie so geteilt wird, daß sich der kleinere Teil zum größeren verhält wie der größere zum Ganzen (also annähernd wie $^{3}/_{8} : {}^{5}/_{8}$); das Gesetz des goldenen Schnitts prägt sich also am menschlichen Körper als Harmonie aus, obgleich ihm ein rein mathematisches Verhältnis zu Grunde liegt, das sich bei andern Gebilden der organischen Welt vielfach wiederholt. Er ist zudem ein wesentliches Moment der höheren Baukunst, und zeigt sich in gleicher Weise in der Gliederung des Dramas und des Sonettes. Auf bestimmten Tonverhältnissen beruhend, macht sich die Harmonie in der Musik in der Lehre vom Generalbaß geltend; auch hier liegt, wenn man auf die Schwingungszahl der Schallwellen zurückgeht, ein mathematisches Gesetz zu Grunde, nur daß es schwieriger ist, dasselbe herauszuschälen. Auch in dem Zusammenwirken verschiedener Farben und deren Abtönung, im Regenbogen, im Farbenspiel der Blütenkelche, in den Schattierungen des herbstlichen Waldes, im Abendlicht der untergehenden Sonne, wie im Muster eines persischen Shawls zeigt sich eine gewisse Gesetzmäßigkeit, obwohl es für den Laien schwer ist, dieselbe näher zu bestimmen. Bezeichnend für das Wesen der Harmonie, wo sie plastisch anschaulich hervortritt, ist es, daß sie nicht auf geraden Linien beruht, sondern auf Kurven, zumal solchen höherer Ordnung wie Parabel, Ellipse, Hyperbel, Eilinie. Auch hier liegt ein unbedingtes Gesetz zu Grunde, das sich in den mathematischen Formeln der betreffenden Linien ganz bestimmt ausprägt. Auf dieser Art von Harmonie beruht der künstlerische Eindruck der gothischen Kirchen, romanischen Kuppelbauten und der maurischen Hufeisengewölbe; die Symmetrie der starren Linien schmilzt in einem höheren Gesetz der Vollendung zu hoheitsvoller Einheit zusammen. In den Blatt- und Blütenformen, in den Schwellungen der tierischen und besonders der menschlichen Gestalt kehren diese höheren Lineaturen wieder. Während wir in den behandelten drei Stufen überall

noch die Gebundenheit durch ein mathematisches Gesetz erkennen, giebt sich in der Eurhythmie gleichsam der Sieg des Geistes über das Körperliche kund, indem die Idee sich dem Körperlichen aufprägt, es nach ihrem Gehalt modelt, ohne doch die Normen, an die es gebunden ist, zu verletzen. Die Eurhythmie zeigt sich in gewissen Bewegungen und Stellungen des menschlichen Körpers, die einer bestimmten Empfindung Ausdruck geben, so in dem Ausbreiten der Arme nach einem geliebten Gegenstande, im andächtigen Verschlingen der Hände beim Gebet, in der trauernd geneigten Haltung am Grabhügel, im stolzen Zurückwerfen des Hauptes, wie in der stillen Hoheit eines in Nachdenken Versunkenen. Auch auf den Gesichtszügen prägen sich die verschiedenen Affekte künstlerisch wirkend aus; so äußert sich Freude im erhöhten Glanz der Augen, im halbgeöffneten lächelnden Munde, Entrüstung in festgeschlossenen Lippen und zusammengezogenen Augenbrauen, Ergebung in zum Himmel aufgeschlagenen Augen u. s. f. Bei bestimmten Bewegungen der edleren Tiere tritt gleichfalls die Eurhythmie in Erscheinung; sie zeigt sich in der zusammengeballten Kraft des zum Sprunge bereiten Löwen, in der Ungeduld des feurigen Rosses, in den Freudenbezeugungen des Hundes bei der Heimkehr des Herrn und Ähnlichem. Doch man kann eine gleichsam geistige Schönheit, etwas Eurhythmisches in der gesamten Natur finden, im Zusammenwirken von grünen Matten und eisigen Gletschern, von Quellenrauschen und Vogelgesang, im Anblick des Schwans, der über ein lautlos flutendes Gewässer dahingleitet, im stillen Frieden eines Waldthales. In der Kunst spielt die Eurhythmie naturgemäß eine sehr bedeutsame Rolle; in den Werken der Malerei und Plastik wirkt sie besonders durch den Adel der menschlichen Haltung; man denke nur an den Apollo von Belvedere, in dem sich die geistige Leichtigkeit einer schönen Jünglingsgestalt ausprägt, an die hoheitsvolle, kraftbewußte Ruhe der Schillingschen Germania auf dem

Niederwalde, an die unaussprechliche Hoheit der Madonna di San Sisto und an die reine Menschlichkeit der Madonna della Sedia. In der Dichtung zeigt sich die Eurhythmie in dem Dahinfluten der poetisch wirkenden Vorstellungen, die mit der Form eins sein müssen wie Leib und Seele eins sind; sie ist es, welche die Stimmung hervorbringt und der Seele des Lesers die in ihr liegende Bewegung mitteilt. Die angeregten Vorstellungen vermag sie über die Dauer des flüchtigen Augenblicks hinaus zu bannen, indem sie die ursprünglichsten Empfindungen des menschlichen Herzens wachruft. Dies geschieht im Gesang der Ilias, der den Abschied des Hektor von seinem Weibe darstellt und das Gefühl der Heimatsliebe in der reinsten, unmittelbarsten Form zur Geltung bringt; in Goethes „Fischer", wo die Sprache in wunderbarster Weise, besonders auch durch die unerreichbare Lautmalerei, den Wechsel der Stimmung wiedergiebt; in den die ewig wiederkehrenden Schicksale des menschlichen Daseins darstellenden, durch ihre ernste Feierlichkeit in Klang und Rhythmus mächtig ergreifenden Episoden der „Glocke", wie in dem herrlichsten aller Volkslieder: „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht". Natürlich ist die Eurhythmie nur ein einzelnes Moment in der Vielheit der künstlerisch wirkenden Eindrücke, das nur unter der Voraussetzung eines bereits vorhandenen Wertes zur Geltung kommen kann. Ferner wird ein mehrfach wiederkehrendes Gesetz, das für die Gestaltungen der Natur wie der Kunst maßgebend ist, in dem Satze erkannt: „Gewicht (d. h. innere Bedeutung) ersetzt die Masse." Nach diesem Gesetze hält ein Bedeutendes von geringerem Umfang einem weniger Bedeutendem von größerer Ausdehnung die Wagschale; man denke an das Verhältnis des Kopfes zum Rumpf beim menschlichen und tierischen Körper, der Augen zum Kopfe, des Kometenkernes zum Schweife, der Blüte zur Pflanze, die sie trägt, des Abgesanges im Sonett zum Aufgesang, der beiden letzten Akte des Trauerspiels zu den drei ersten, des Turmes einer

gothiſchen Kirche zur Maſſe des übrigen Baues, der Siegesgöttin zur Säule, die ſie trägt. In ſinnbildlicher Ausführung läßt ſich dieſes Geſetz in der Chriſtophoruslegende wiedererkennen. Im Vorhergehenden wurde eine völlige Übereinſtimmung der Bedingungen und Grundformen der ſchaffenden Natur und der Kunſt erkannt; ebenſo ergab ſich, daß die Verhältniſſe, welche die innere Vollkommenheit und den äußeren Schein der Dinge hervorbringen, durchaus dieſelben ſind, und zwar ſo, daß die Vollkommenheit dem ſchönen Schein zu Grunde liegt. Daher wird auch auf dieſem Wege die Richtigkeit unſerer Auffaſſung vom Weſen der Kunſt und der ſekundären Natur des Schönen erwieſen. Schönheit iſt demnach nichts als Befriedigung erweckende Vollkommenheit. Es ergiebt ſich hieraus, daß vieles, was landläufig als ſchön bezeichnet wird, dieſen Ausdruck nicht verdient. Ein Gedicht, das eine blendende Farbenpracht entfaltet, ohne innerlich wahr zu ſein, kann deshalb nicht ſchön genannt werden; daher ſind Wielands romantiſche Gedichte, Matthiſons Naturſchilderungen, die Märchen der Tauſend und einen Nacht, die Dichtungen von Julius Wolff wohl mehr oder weniger glänzend geſchrieben, im einzelnen durch Prunk feſſelnd, durch Buntheit anregend, aber nicht ſchön. Denn im Reiche der Kunſt hat nur das Lebende Recht, und wo ſie Menſchen vorführt, verlangen wir Geſtalten, mit denen wir denken und fühlen, lieben und haſſen können, nicht aber Larven, tote Ausgeburten traumhafter Einbildungskraft. In gleichem Sinne kann auch der Anblick eines Feuerwerkes nicht ſchön genannt werden, da dasſelbe nur ein willkürliches Spiel von Lichtgarben darſtellt und keiner natürlichen Erſcheinung entſpricht, ſomit die Sinne wohl zu blenden, nicht aber das Gemüt zu erfüllen vermag. Der Begriff des Schönen als des äußeren Merkmals innerer Vollkommenheit gelangt zu beſtimmter Abgrenzung im Bewußtſein erſt durch die Gegenſätzlichkeit der Mißgeſtaltung und Entartung, die den Eindruck des *Häßlichen* erwecken. Es iſt

dieſes alſo ein Abweichen von der naturgemäßen Entwicklung, welches im Innern des Anſchauenden ein platoniſches Mißbehagen erzeugt, das vorwiegend geiſtiger Natur iſt und nicht von innerer Abneigung vor dem Gegenſtande dieſes Mißbehagens begleitet wird. Einen derartigen Eindruck vermag ein verkrüppelter Baum, ein aus vielfacher Kreuzung hervorgegangener Hund, ein verwachſener Menſch (abgeſehen von dem tieferen Gefühl des Mitleids) hervorzurufen. Ebenſo entſteht ein Häßliches auch künſtlich durch Verbildung des Geſchmacks. Eine Tracht wird häßlich ſein, wenn ſie die natürlichen Umriſſe des menſchlichen Körpers entſtellt, ſo der Reifrock, die Tournüre, ein turmartiger Kopfputz, mühlſteinartige Halskrauſen, der Frack (als eine Annäherung der menſchlichen Geſtalt an das Vorbild des Affen), ſowie der kochtopfähnliche Cylinder. Von dem verneinenden Geſchmacksurteil, das uns ſolche Erſcheinungen abnötigen, iſt eine etwaige Entrüſtung gegen die Beförderer ſolcher Unſitten durchaus zu ſcheiden. In der Kunſt kann das Häßliche aus einem Unvermögen hervorgehen. Eine in den Größenverhältniſſen verzeichnete Geſtalt, falſche Lichtſpiegelung auf einem Gemälde, ein ohne Verſtändnis für die eigenartige Reimverſchlingung und den beſonderen Aufbau des Sonetts geſchmiedetes Gedicht dieſer Gattung erwecken in uns dasſelbe rein akademiſche Mißbehagen wie ein verkrüppelter Baum; wenn ſich noch ein Gefühl des Mitleids mit dem Kunſtbefliſſenen hinzugeſellen ſollte, ſo iſt das eine rein perſönliche Empfindung des Kritikers. Eine ſtärkere Abneigung entſteht, wenn ein lebhafteres Gefühl der Unluſt ſich mit dem mehr akademiſchen Mißbehagen verbindet; es bildet ſich dann aus der Vereinigung künſtleriſcher und ſittlicher Motive ein Gefühl des Widerwillens, das ſich bis zum Ekel ſteigern kann. Dieſe Empfindung wird in uns durch Erſcheinungen erzeugt, die aus der Zerſetzung hervorgehen; das Leben ſchauert gewiſſermaßen vor dem Anblick der Vernichtung zurück. So wenden wir uns mit leiſem Grauen

von einem mit Krebsſchäden bedeckten Geſichte ab; es ſpricht hier der ſelbſtiſche Drang zum Leben und bringt zunächſt die Stimme des Mitleids, die natürliche Liebe zum Geſchaffenen, zum Schweigen, ſo daß es eines beſonderen Willensaktes bedarf, die Nähe eines mit ſolchen Gebreſten Behafteten zu ertragen. Die Kunſt hat, da ſie Erſcheinungen des Lebens, nicht aber Zerſetzungsformen dieſer Erſcheinungen darſtellen ſoll, die als ſolche das Leben verneinen, im allgemeinen von Vorgängen abzuſehen, die Widerwillen oder Ekel erzeugen, und darf ſich verwandter Motive nur ausnahmsweiſe als Mittel zu einem höheren Zwecke bedienen. So würde ein Gemälde, das eine faulende Frucht, oder die Reſte einer Mahlzeit darſtellt, unſern Widerwillen erregen, und wenn der Zolaismus die Zerſetzung zu einem Hauptgegenſtande künſtleriſcher Darſtellung macht, ſo beruht das auf ſchiefen Begriffen von den Aufgaben der Kunſt; denn dieſe kann ſich nicht wie die Wiſſenſchaft alles Seiende und Geſchehende zu eigen machen, ſondern ſie muß das Erſcheinende geſtalten, zum Ganzen umſchaffen und iſt daher ihren beſonderen Geſetzen unterworfen, den Geſetzen der ſchaffenden Natur. Während alſo das Widrige der künſtleriſchen Verwertung widerſtrebt, kann ſehr wohl das nur äſthetiſch Häßliche zum Mittel künſtleriſcher Wirkungen werden. Es kann das geſchehen, wenn der im häßlichen Weſen unvollkommen verkörperte urbildliche Gedanke erkennbar nach Verwirklichung ringt. In dieſem mühevollen Streben nach einem Unerreichbaren kann etwas unendlich Rührendes liegen, und durch Verwertung dieſer Gegenſätze vermag die Kunſt bedeutende Wirkungen zu erzielen, ſowie dieſelben auch im Leben das Gemüt ſtark beeinfluſſen. So kann einem häßlichen Geſicht der Stempel geiſtiger Größe aufgedrückt ſein; dasſelbe erſcheint dann durch den Gedanken ſo geadelt, daß es anziehender wird, als ein regelmäßiges, aber geiſtleeres Antlitz. Meiſterhaft iſt denn auch das Motiv rührender Häßlichkeit von Adalbert Stifter in der Novelle

„Brigitta" verwandt worden. Doch es hat das Häßliche im Reiche der Kunst noch eine andere Aufgabe zu erfüllen; wenn die Kunst ihrer Grundbedingung, wahr zu sein, gerecht werden will, muß sie dem Vollkommenen das minder Vollkommene an die Seite stellen, Licht und Schatten gleichmäßig verteilen, zumal gerade durch diese Gegensätzlichkeit das Vollkommene zu erhöhter Geltung gelangt. Wir würden uns bald gelangweilt von einem Bilde abwenden, das lauter Idealfiguren bietet. Wie packend ist aber der Kontrast auf Titians berühmtem Gemälde „Christus mit dem Zinsgroschen", wo gegenüber dem von niederen Leidenschaften verzerrten Gesichte des Pharisäers die stille Hoheit und göttliche Milde des Messias nur um so mehr in die Augen springt und ergreift! An die Wirkung, welche schlechthinige Vollkommenheit der Form erzeugt, schließt sich eine Reihe ästhetisch wirkender Eindrücke, die man als reizend, anmutig, erhaben, furchtbar, grausig, lächerlich, komisch u. s. w. bezeichnet. Man hat versucht, dieselben in eine Abstufungsordnung zu bringen, doch ohne den Nachweis innerer Berechtigung zu liefern; hier seien sie lediglich als psychologische Thatsachen, als Momente der Kunstwirkung zergliedert. Nicht mehr rein ästhetischer Natur ist die Empfindung des Komischen. Während der als schön erscheinende Gegenstand unsere Anschauung völlig erfüllt, erheben wir uns beim Anblick des Komischen unwillkürlich über den Gegenstand der Anschauung, indem wir seinen keckverzerrten Formen das wahre Bild der Dinge unbewußt entgegenstellen. Der übermütige Widerspruch gegen die Grundgestalt der Erscheinungen gewährt uns einen eigenen Reiz, indem wir, die rechte Gestalt in unsern Vorstellungen bergend, uns gleichsam zu dem Gebilde der Laune wohlwollend herablassen. Lächerlich hingegen wirkt eine Erscheinung, wenn die Verschiebung der natürlichen Verhältnisse nicht als absichtlich erkennbar ist; es kommt dann zu der bereits gekennzeichneten Empfindung die Kritik hinzu, welche durch ein unbeabsichtigtes Mißverhältnis

zwiſchen Darzuſtellendem und Dargeſtelltem herausgefordert wird. So kann es komiſch wirken, wenn eine Dichtung parodierend vorgetragen wird, dagegen erſcheint es lächerlich, wenn ein ſchlechter Schauſpieler ein Drama unbewußt parodiert, indem er Glanzſtellen desſelben verſtändnislos mit gänzlich falſcher Betonung herſagt. Gleichfalls über das rein Äſthetiſche hinaus gehen die Begriffe anmutig und reizend; hier kommt zu dem platoniſchen Wohlgefallen an der Form der Dinge ein leiſes ſinnliches Begehren hinzu, und zwar in höherem Grade an dem, was wir als reizend bezeichnen, weil ſich dieſes freier und ungezwungener, aber auch verlockender als das Anmutige vor uns hinſtellt. Doch giebt es auch in Leben und Kunſt eine innere Hoheit, die in ihrem Ausdruck als ſchön erſcheint, uns aber durch ihren innern Wert eine über dieſe äſthetiſche Zuſtimmung hinausgehende ſittliche Billigung abnötigt. Man kann dieſe Vereinigung von Wohlgefälligkeit und innerm Werte geiſtige Schönheit nennen; durch ſie umſtrickt uns ein edler Frauencharakter wie Goethes Iphigenie. Erſcheint uns der Gegenſtand unſerer Bewunderung ſo bedeutend, daß wir uns ihm gegenüber zu einer freiwilligen Unterordnung verſtehen, ſo nennen wir ihn ehrwürdig; die Empfindung der Ehrfurcht flößt uns z. B. ein greiſer, ſiegreicher Held, ein weiſer und mächtiger Herrſcher, ein begeiſterter, ruhmgekrönter Dichter, ein gottbegnadeter Prieſter ein. Während hier alſo ein freiwilliges Sichbeugen vor etwas Bedeutendem in Frage kommt, iſt das Erhabene ein Etwas, das uns in ſeinen die Spannweite unſeres Blicks und Urteils überſchreitenden Verhältniſſen ſo gewaltig entgegentritt, daß wir uns zur Abwehr rüſten müſſen. Erhaben iſt, was ſich derart über uns erhebt, daß es uns ſcheint überwältigen zu können. Aber im Kampf um ſein Sonderdaſein ſchnellt ſich unſer Bewußtſein an dem empor, was ihm als erhaben entgegenſtrahlt; es hält dem Eindrucke ſtand, und dieſes Standhaltenkönnen erzeugt ein erhöhtes Gefühl der eigenen Bedeu-

tung. So hat der Anblick der Alpenfirnen zuerst etwas Beängstigendes, Schwindelerregendes; wenn sich aber das Auge allmälig mit diesen Größenverhältnissen vertraut gemacht hat, kommt ein Gefühl der Befreiung über den Beschauer, ohne daß die Landschaft für ihn das Gepräge des Gewaltigen verloren hätte. Ebenso wird in einem Trauerspiel, in welchem der Held mit den Mächten des Schicksals vergeblich ringt, der völlig naive Zuschauer anfänglich erdrückt von der Empfindung des Übergewaltigen, das sich im Schicksal offenbart, bis er sich an der geistigen Größe des Helden emporrichtet und diesem nachfühlt, daß ein Etwas in der Menschenbrust lebt, das sich in allen Wandlungen des Schicksals unerschütterlich zu behaupten vermag. Eindrücke ersterer Art, die durch riesenhafte Größenverhälnisse zunächst auf unsere Sinne wirken, nennt Kant, wie bereits gesagt, mathematisch erhaben, während er die mehr geistigen Eindrücke, die durch das Auftreten übergewaltiger Kräfte in uns hervorgebracht werden, dynamisch erhaben nennt. In seiner Anwendung auf das Menschenschicksal ist das dynamisch Erhabene dem Tragischen wesensgleich. Es wird demnach in dem Gefühl des Erhabenen überhaupt der Eindruck einer unmeßbaren ästhetischen Erscheinung erkannt, zu deren Bewältigung wir sittliche Kräfte zu Hülfe nehmen müssen. Dem Eindruck des Erhabenen verwandt ist der des *Furchtbaren*, doch führt derselbe nicht zu einem Gefühle der Befreiung, da er keine Handhabe bietet, unsere sittlichen Kräfte zu erproben. Furchtbar erscheint, was gewissermaßen im unausgleichlichen Widerspruch zur natürlichen Ordnung der Dinge steht, z. B. der Ausbruch eines Vulkanes, da jegliches Leben auf der Erde auf einer Erkaltung der Erdrinde beruht und hier ein dem Bestehenden feindliches Gesetz sich äußert. Furchtbar ist auch die unmenschliche That Hagens im Nibelungenliede, der Mord des schuldlosen Knaben der Kriemhild, den er mit den Worten ankündet: „Nun trinken wir die Minne und opfern des Königs Wein“. Wie dem

Furchtbaren kann auch dem Grausigen ein höherer sittlicher Gehalt nicht beigelegt werden. Während aber ersterer Eindruck noch im Bereich unseres Urteils liegt, wirkt der zweite so unmittelbar auf unsere Nerven, daß wir halb unterliegen. Steht ein außerordentliches Geschehen derart in Widerspruch mit unsern sittlichen Anschauungen, daß es keine verwandte Saite mehr in uns erklingen macht, daß unser Urteil vielmehr ein unbedingtes Verneinen ist, so nennen wir es verabscheuenswert. In diesem Lichte erscheint uns nach den Evangelien Judas Ischarioth, ferner Franz Moor und in gewissen Äußerungen seiner Denkart Mephisto. Niedere Abstufungen des Abscheulichen, die durch das Hineinspielen von Widerwillen und Verachtung bedingt werden, sind das Niedrige, das Gemeine und Widrige. Aus diesen teils rein ästhetischen, teils ästhetisch sittlichen Eindrücken entstehen durch Verschmelzung mannigfache Zwischenstufen wie das Liebliche, das Drollige, das Burleske, das Tragikomische u. s. w. Es hat sich ergeben, daß rein ästhetischer Natur nur die Grundbegriffe schön und häßlich sind, während alle weiteren Formen des Urteils von mehr selbstischen Lust- und Unlustgefühlen mit beeinflußt werden. Hier erübrigt die Frage, ob nicht im tiefsten Grunde das Wohlgefallen am schönen Schein der Dinge gleichfalls ethischer Natur ist, ob nicht also ästhetische Eindrücke und ethische Empfindungen auf eine gemeinsame Quelle zurückzuführen sind, eine Frage, die später näher erörtert werden soll.

* *
*

Nachdem im Vorhergehenden das Wesen der Kunst in der Wiedergabe der Erscheinungen des Lebens den Gesetzen des Seins gemäß erkannt worden ist, nachdem ferner die Art, wie die Kunst — gleich dem Leben — durch ästhetische

Eindrücke auf uns wirkt, unterſucht wurde und wir erſahen, daß es ein beſonderes, von dem gemeinen ſinnlichen Luſtgefühl verſchiedenes Wohlgefallen iſt, das äſthetiſch wirkende Erſcheinungen in uns erregen, iſt jetzt die Stellung der Kunſt zu den Grundbedingungen des Lebens zu erörtern. Da iſt zunächſt der Satz aufzuſtellen: *Die Kunſt iſt ſich Selbſtzweck.* Da unſer Denken im Daſein der Welt keinen andern Zweck findet, als eben den ihres Seins und ihrer Erhaltung und wir demgemäß jeder einzelnen Erſcheinung als einer Ausgeſtaltung der zu Grunde liegenden Subſtanz die Berechtigung eines Für-ſich-ſeins zubilligen, kann auch die Kunſt, die Nachſchöpferin der Erſcheinungen des Lebens, nur ihre eigenen Zwecke darſtellen; jede Abhängigkeit von einem fremden Prinzip iſt alſo ihrem Weſen zuwider. Wenn ſie demnach keine außer ihr gelegenen Zwecke zu verfolgen hat, ſo iſt damit über ihre Stellung innerhalb der menſchlichen Gemeinſchaft noch nichts geſagt. Zunächſt iſt feſtzuſtellen, daß eine unmittelbare Berührung mit den praktiſchen Zwecken des Lebens nicht vorhanden iſt. Es iſt hier zur Erläuterung des Weſens der Kunſt noch eine Frage zu erledigen, nämlich: *Wie giebt* die Kunſt die Erſcheinungen des Lebens wieder? Dieſer Punkt konnte außer Acht gelaſſen werden, als es galt, die Kunſt an ſich, vom Leben losgelöſt, zu betrachten; hier aber wird die Frage weſentlich. Es iſt nun offenbar, daß die Kunſt nicht die Dinge ſelbſt wiedergeben kann, ſondern nur deren äußern Schein, deren Wirkung auf den Anſchauenden; ſie ſteht alſo dem thatſächlichen Geſchehen an ſich fremd gegenüber, da ſie, genauer geſprochen, nur den *Schein der Erſcheinungen wiedergiebt*; ihre Berührung mit den wirklichen Mächten des Lebens kann alſo nur eine mittelbare ſein. Das Zuſammenleben der Menſchen beruht nun auf beſtimmten Bedingungen, die wir als Sittlichkeit zur Einheit zuſammenfaſſen, ein Begriff, der das Geſetz in ſich umſchließt, von dieſem aber keineswegs ausgefüllt wird. Obgleich alſo

das Sittengesetz kein ursprüngliches Dasein in Anspruch nehmen kann, sondern erst unter der Voraussetzung eines Zusammenlebens denkender, mit Geselligkeitstrieb ausgestatteter Wesen möglich wird, ist an dessen Aufrechterhaltung der Bestand der menschlichen Gesellschaft derart gebunden, daß alle Kräfte, die in dieser Richtung förderlich wirken können, in Anspruch genommen werden müssen. Es führt das zu der Frage: Ist die Kunst im stande, zur Förderung des Sittlichkeitsbewußtseins beizutragen? Da ist zunächst zu prüfen, wie sich die Kunst zum Sittengesetz überhaupt verhält. Diese Frage beantwortet sich durch das früher Gesagte von selbst. Da die Kunst die naturgetreue Wiedergabe der Erscheinungen des Lebens ist, umschließt sie das Sittengesetz und bringt es ebenso zur Darstellung, wie es sich aus dem Leben selbst ergiebt, gleichsam als Resultante aus einer Vielheit wirkender Kräfte. Das Sittengesetz kann nun, da das Kunstwerk seine Aufgabe in einheitlicher Begrenzung erfüllt, also die innere Folgerichtigkeit des Weltganzen auf ein kleineres Stück desselben überträgt, hier kraftvoller, überwältigender als im Leben in Erscheinung treten, und es ist dies eine Aufgabe, welche namentlich die dramatische Kunst zu lösen vermag. Im Drama, das uns die Entwicklung eines gewaltigen Schicksals vorführt, wird unser Empfinden (das im Leben von einer Fülle der verschiedenartigsten Eindrücke bestürmt, nicht leicht zu einer Klärung gelangt) durch die rein abgestimmte Stufenfolge von seelischen Einwirkungen und Erschütterungen, die alle fremden Bestandteile ausscheidet, zu innerer Sammlung machtvoll hingedrängt und somit geläutert. Die Frage, ob diese Klärung des Empfindens eine unmittelbare Stärkung des sittlichen Bewußtseins zur Folge hat, soll hier einstweilen offen gelassen werden; bei der Behandlung des Dramas werden wir auf diesen Punkt zurückkommen. Die Wirkung eines guten Trauerspieles hat aber mit jeder reinen Kunstwirkung Wesentliches gemeinsam. Jedes

Gebilde, das uns ästhetische Befriedigung gewährt, bringt in unserm Innern die Regungen roheren sinnlichen Begehrens zeitweilig zum Schweigen; wir brauchen hierbei nur an eine herrliche Frucht zu denken, die wir zu zerteilen uns scheuen, um nicht ihre Wohlgestalt zu zerstören, eine Regung, die sich schon in der Kindesseele beobachten läßt. So erblickt auch der in künstlerischem Sehen Geübte die entblößten Frauengestalten eines Correggio ohne die mindeste fleischliche Regung, seine Seele wird ausgefüllt durch das Wohlgefallen an der vollendeten Körperform. Schon durch ihre Bildlichkeit wirkt die Kunst, da sie ihrer Natur nach nur am Schein der Dinge haftet, auf ein Zurücktreten des Begehrens hin. Der Kunstgenuß — und in gleichem Sinne der Genuß der Naturherrlichkeit — unterbricht also das unruhige, oft verzehrende Spiel des sinnlichen Begehrens und der Leidenschaft durch das geruhige Anschauen in sich vollendeter Bildungen, führt unser Gemüt zu einer stillen Sammlung seiner Kräfte, und erfüllt hierdurch im Haushalt des menschlichen Geisteslebens eine wichtige Bestimmung. Durch dieses in sich Ausruhen, dieses Erheben über das rein Stoffliche wird unser Bewußtsein zu einer klareren Sichtung der wieder erwachenden sinnlichen Regungen befähigt, und dies kann mittelbar allerdings zu einer Übung des sittlichen Bewußtseins führen. Es ist somit die Frage, ob die Kunst sittlichkeitsfördernd zu wirken vermag, auf keinen Fall unbedingt zu verneinen. Wir haben hierbei auch gesehen, daß zwischen der ästhetischen Einwirkung der Kunst und der Natur auf unser Inneres kein wesentlicher Unterschied besteht; nur ist zu beachten, daß ein Wohlgefallen, welches uns die Betrachtung der Natur einflößt, nicht rein ästhetischer Art sein kann; es wirken hier rein körperliche Lustgefühle mit, verursacht durch das von der freieren Luft beschleunigte Atemholen, den frischen Duft des Waldes, namentlich der Tannenschläge, die tauige Morgenfrische, die angenehme Wärme der Sonnenstrahlen, die erfrischende Kühle

des Waſſers und anderes mehr. Im Genuß des Naturſchönen tritt alſo nur eine teilweiſe Aufhebung des ſinnlichen Begehrens ein (denn ein Genießen ſchließt ſtets wieder ein Verlangen in ſich), andererſeits bietet die Natur bei der Menge und dem Wechſel ihrer Erſcheinungen nur hin und wieder ein in ſich abgeſchloſſenes Bild, und dann liegt in der Regel durch Vermittelung von Geſicht und Gehör (Wald- und Quellenrauſchen, Vogelgeſang) eine Vereinigung verſchiedener äſthetiſcher Wirkungen vor, welche zwar durchaus wohlthätig, aber einer Verinnerlichung der geiſtigen Anſchauung hinderlich iſt, vielmehr eine Zerſplitterung derſelben bewirkt. Deshalb iſt in vollem Maße eine Ausgleichung der ſinnlichen Triebe durch Sammlung der Anſchauung auf einen als ſchön erſcheinenden Gegenſtand nur der Kunſt möglich.

Wie ſchafft der Künſtler und wie wirkt ſeine Schöpfung?

Wenn im Vorhergehenden unſere Auffaſſung vom Weſen der Kunſt dargelegt wurde, iſt im Anſchluß hieran nunmehr die Art künſtleriſchen Schaffens einer näheren Betrachtung zu unterziehen. An dieſe Betrachtung ſchließt ſich dann eine Unterſuchung darüber, wie das Kunſtwerk auf den Beſchauer wirkt. Wir haben uns alſo zuerſt die Frage vorzulegen: Wie ſchafft der Künſtler? und dann die weitere: Wie wirkt er auf uns ein? Die bewegende Kraft künſtleriſchen Schaffens iſt uns noch in vieler Hinſicht rätſelhaft. Wir wiſſen nicht mit Beſtimmtheit, ob daſſelbe ſich von der geiſtigen Thätigkeit anderer Sterblicher weſentlich unterſcheidet, oder ob es von derſelben in ſeinen einzelnen Verrichtungen nur grademäßig verſchieden iſt. Man hat neuerdings die Phyſiologie zur Löſung dieſes Rätſels herangezogen; doch wenn man auch weiß, daß den einzelnen geiſtigen Vorſtellungen Veränderungen der Gehirnmaſſe entſprechen, daß die Richtung der Geiſtesthätigkeit ſich im Gehirn ausprägt und daß beſtimmte Gedankenverbindungen beſtimmte Furchen ziehen, alle dieſe Wahrnehmungen haben für die Verſchwiſterung körperlichen und

geistigen Lebens kein greifbares Ergebnis geliefert und so auch nicht offenbaren können, worin die schöpferische Kraft des Künstlers begründet ist. Ein verneinendes Ergebnis hat sich insofern gefunden, daß man allgemein zu der Annahme gelangt ist, daß ein Centrum für Phantasiethätigkeit im Gehirn nicht vorhanden, und dann weiter gefolgert hat, daß ein Arbeiten der Einbildungskraft, das freie Zusammenfügen von Vorstellungen nach bestimmten Vorbildern, von dem folgerechten Denken, der gesetzmäßigen Vereinigung von Vorstellungen, nicht im Wesen verschieden sein kann. Man darf mit einigem Rechte annehmen, daß künstlerische Hervorbringung jedenfalls nicht auf einer besonderen Seite des menschlichen Geisteslebens beruht, sondern auf der Wirksamkeit von Faktoren, die bei jedem gesunden Menschen vorhanden sind. Wenn aber keine besondere Grundlage der sogenannten schöpferischen Thätigkeit nachgewiesen werden kann, muß man notwendigerweise annehmen, daß dieselbe auf einem besonders glücklichen Ineinandergreifen der geistigen Verrichtungen beruht. Nun lehrt die Erfahrung, daß die Stärke der Empfindung, die Stätigkeit der Lust- und Unlustgefühle an sich keineswegs die Bedingung zur Erschaffung künstlerischer Gebilde in sich trägt, wie denn die treuste und glutvollste Liebe in keiner Art zum dichterischen Ausdruck dieser Empfindung befähigt, während ein andauernder Neigung unfähiger Dichter sehr wohl das Gefühl hingebendster Treue in glutvolle und packende Verse zu kleiden vermag. Die Wurzel künstlerischer Produktion liegt also nicht in der Stärke und Innerlichkeit eignen Lebens; sie liegt vielmehr in der Art, wie sich der Künstler die Erscheinungen der Außenwelt und die Thatsachen des inneren Lebens anzueignen und sich von ihnen Rechenschaft zu geben vermag. Man spricht mit gutem Recht von einem Malerauge, das sich in Anschauung der Natur bewährt. Ein geübter Waidmann wird vielleicht einen am Saume der Lichtung auftauchenden Fuchs eher erkennen als ein Tiermaler, er wird seine Be-

wegungen schärfer zu verfolgen imstande sein; aber vor der Seele des Malers wird sich das Bild des beuteluſtigen, schleichenden Räubers in seiner kennzeichnenden Eigenart viel schärfer abheben. Es ist also zunächst das Vermögen deutlicherer, schärferer Aufnahme der durch die Sinne vermittelten Bilder und Vorstellungen, das den Künstler auszeichnet. In gleicher Art kann man den treu und unveränderlich liebenden Jüngling dem flatterhaften Dichter der Liebe gegenüberstellen. Das Luſtgefühl des Verliebtseins wird in der Seele des ersteren viel stärker und nachhaltiger vorhanden sein; es beherrscht sein Denken und Trachten, aber er vermag sich in der Vorstellung nicht mit geistiger Freiheit über dies Gefühl zu erheben; aus seinen Briefen wird dem Seelenkundigen vielleicht die Tiefe seines Ergriffenseins klar vor Augen treten, aber er wird nicht imstande sein, das, was er fühlt, allgemeingültig zu gestalten; der Dichter hingegen wird etwa eine alte Erinnerung, vorübergehend aufgetauchte Vorstellungen sich mit magnetischer Geisteskraft vergegenwärtigen; das Bild, das er entwirft, wird unter seiner gestaltenden Thätigkeit immer deutlichere Umrisse annehmen, Leben gewinnen und deshalb auch Anderen einen ganz bestimmten Moment inneren Lebens vor Augen führen. *Künstlerische Kraft ist mithin die Fähigkeit des Intellekts, sich mit besonderer Deutlichkeit Rechenschaft von den eigenen Vorstellungen zu geben, dieselben gewissermaßen in Momentbildern festzuhalten. Der Künstler giebt also in seinen Werken ein Abbild des eigenen Innenlebens vermöge eines Überschusses an vorstellender Kraft.* In diesem Sinne hat das Goethesche Wort:

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie!

mit seiner Forderung, aus einer Fülle von Vorstellungen heraus ein künstlerisches Gebilde mit überlegener Gewalt zu gestalten, seine volle Berechtigung. Natürlich steht der Künstler wie

jeder andere unter dem Banne unmittelbar auf ihn einstürmender Eindrücke, und diese können unter Umständen ein klares Sichrechenschaftgeben unmöglich machen. Da muß er das Mittel gebrauchen, daß er allmälig die verwirrenden Eindrücke zu sammeln trachtet, und wie man am besten von einer Höhe aus die entfernte Landschaft überblickt, so wird ihm erst aus zeitlicher Entfernung eine bewegte Folge von Eindrücken und Geschehnissen in den richtigen Verhältnissen als Ganzes erscheinen. So mußte Goethe erst allmälig den tief schmerzlichen Verlauf seiner Wetzlarer Herzenserlebnisse in sich überwunden haben, bevor er fähig war, jene wunderbare Geschichte eines liebekranken Herzens zu schreiben, die seine Brust befreite, einer Krankheit des Zeitalters erlösenden Ausdruck gab und noch heute gleichgestimmte Gemüter ergreift. — So ist es auch nicht möglich, bestimmte Gesetze für das künstlerische Schaffen aufzustellen; seine innere Anschauung muß den Schaffenden befähigen, das Wesentliche seiner Vorstellungen zu erkennen und leuchtend hervorzuheben. Derart reiht er eine Kette von Einzelvorstellungen zu einem Bilde zusammen, dessen innere Einheitlichkeit in seinem Geiste bereits lebendig geworden sein muß; es geschieht dies nach Gesetzen, für die man auf die Traumbildung als auf einen verwandten Vorgang hinweisen kann, nur daß eine planmäßige Anordnung hinzutritt. Wie der einzelnen Empfindung, verhält sich auch der Künstler als solcher einer Summe bestimmter Lust- oder Unlustgefühle gegenüber anders als der Laie. Für ihn darf die Stimmung nicht eine vorübergehende Ausgeburt seines inneren Lebens sein, kein Etwas, das ihn erfaßt und verläßt, ohne daß er weiß wie, er hat vielmehr an der Stimmung, welche für sein Schaffen maßgebend sein soll, sich das wesentliche Mittel der Veranschaulichung, die kennzeichnenden Begleiterscheinungen gegenwärtig zu halten, so daß er dieselbe in gleicher Weise mit voller Willkür zu bannen, als auch von neuem zu erwecken imstande ist. So wird ein Vater an der Leiche seiner blühenden

Tochter wohl ein Gefühl tiefer Erschütterung empfinden, aber die Kennzeichen des Schmerzes bringt sich aus der Mitempfindung dieses Gefühls heraus der Maler zu klarem Bewußtsein, der den Schmerz des Mannes durch Wiedergabe der Gestalt mit den eigentümlichen Falten des Grames im Gesicht versinnlicht. Aus der Fähigkeit, von seinen eigenen Vorstellungen genauer Rechenschaft geben zu können, für sie den bezeichnenden Ausdruck zu finden, ergiebt sich beim schaffenden Künstler auch das Vermögen, die seelischen Vorgänge im Gemütsleben Anderer aus sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken zu erkennen, also das Vermögen, sich in die innere Welt eines Andern zu versetzen. So wird die Selbstbeobachtung, die Zergliederung der eigenen Vorstellungen und Empfindungen zum Mittel, auch bei Anderen aus den äußeren Merkmalen auf die zu Grunde liegende innere Ursache, aus sinnlich Wahrnehmbarem auf das Verborgene zu schließen. Es wird also vom Künstler aus der Selbstbeobachtung heraus ein verständnisvolles Versenken in die Eigenart Anderer, d. h. geistige Empfänglichkeit gefordert. Die Art seiner Beobachtung besteht darin, daß er den erschauten Vorgang von dem Bewußtsein dieses Vorgangs, die gewonnene Empfindung von dem Bewußtsein dieser Empfindung trennt, daß er also, anstatt sich den empfangenen Eindrücken unbefangen hinzugeben, sich denselben mit kühler, abwägender Betrachtung gegenüberstellt. In diesem Sinne wird der Künstler, der den Zustand eines Verwundeten als Künstler beobachtet, um in einem Bilde das Bemitleidenswerte dieser Lage darzustellen, selbst nicht in der Art Mitgefühl empfinden dürfen wie irgend ein Anderer. Er betrachtet prüfend die äußere Erscheinung des Leides als Ursache des Mitgefühls, um durch richtige Erfassung des Bildes seinerseits dieselbe Wirkung erzielen zu können. Er ist hier, wenn er so beobachtet, gewissermaßen in seinem Berufe und stellt sich den Erscheinungen mit der Ruhe des Forschers gegenüber, um den

ersten Erfordernissen der Kunst, Naturwahrheit und Treue, Genüge leisten zu können. So läßt sich oft bei Künstlern, die ja zu einem beständigen Zergliedern ihres Innenlebens gezwungen sind, beobachten, daß ihr Empfinden an elementarer Kraft einbüßt, daß die Affekte der Lust und Unlust, vielleicht feiner verzweigt, bei ihnen minder entschieden zu Tage treten als bei anderen Vollmenschen. Es erklärt sich dies daraus, daß sie die beste Glut ihres Innern fortwährend in ihren Schöpfungen verausgaben. Damit mag es zusammenhängen, daß mancher warmherzige Poet seine erwartungsvollen Besucher durch allzu kühle Gelassenheit enttäuscht hat. Übrigens sei nochmals hervorgehoben, daß die Art des Künstlers, Eindrücke zu verarbeiten, von der eines andern Menschen nur gradmäßig verschieden ist; zu einem Sichrechenschaftgeben von dem äußerlich oder innerlich Erschauten ist jeder Mensch fähig, und es wird der künstlerisch Begabte schließlich nur an dem Umstande erkannt, daß bei ihm das Bewußtsein der empfangenen Eindrücke stark genug zu einer kennzeichnenden Wiedergabe derselben ist. Die Grenze der sogenannten schöpferischen Thätigkeit des Künstlers geht nicht über die Welt der Erscheinungen hinaus; derselbe vermag nichts als sinnliche Wahrnehmungen und aus diesen abgeleitete Vorstellungen zu verarbeiten und dieselben in dem unendlichen Wechsel der Möglichkeiten zu immer neuen Gebilden zusammenzugliedern; ein schöpferisches Vermögen im eigentlichen Sinne, der zeugenden Kraft der Gottheit vergleichbar, die sich in der Natur darlebt, besitzt er mithin nicht; er ist vielmehr auf ein stätes Entlehnen aus der Vorratskammer der Schöpfung angewiesen. Sein Schaffen bleibt Stückwerk, ein aus Stücken Zusammengesetztes, wenn es auch geistig belebt erscheint.

* *

*

Nichtsdestoweniger hinterläßt das Kunstwerk bei dem Beschauer den Eindruck wirklichen Lebens, weil es, wie erörtert, eine Nachbildung der typischen Erscheinungen des Seins ist; die Wirkung aller Kunst beruht somit in gewissem Sinne auf Täuschung. Allerdings ist diese Täuschung eine solche, welcher sich der Anschauende mit Bewußtsein hingiebt, die ihm eine Quelle der Lust ist. Über die Natur dieser Lustempfindung hat Gustav Theodor Fechner[1]) dankenswerte Untersuchungen angestellt. Er macht in seinem Buche, das er im Gegensatz zu den auf philosophischer Grundlage beruhenden Werken eine Ästhetik von unten nennt, das eigentümliche Wohlgefallen, welches ein Kunstwerk erregt, zum Ausgangspunkt seiner Darstellung. In der anschließenden Darstellung findet er in dem Gefühle der Lust und Unlust die Grundlage jedes abschätzenden Urteils und unterscheidet dann die ästhetischen Kategorien wie: angenehm, anmutig, reizend, schön im Verein mit dem Gegenteil dieser Begriffe wie: häßlich ꝛc. von den praktischen Kategorien: vorteilhaft, nützlich, gut, die wiederum die Verneinung dieser Begriffe wie: unvorteilhaft, schlecht mit einschließen. Ihm sind die ästhetischen Kategorien die ursprünglicheren, weil sich auf denselben die praktischen aufbauen, insofern die ersteren einfach auf Empfindungen des Gefallens oder Mißfallens an einem Vorhandenen beruhen, die letzteren aber sich auf Berechnung vorauszusehender Lust oder Unlust gründen. Mithin ist, um die vornehmsten Begriffe beider Kategorien einander gegenüberzustellen, schön dasjenige, was gefällt oder Lust erregt, gut aber das, was in der Folge Lust hervorrufen oder aber auch Unlust verhindern kann; ebenso ist häßlich dasjenige, was unmittelbar mißfällt, schlecht aber das, was die Bedingungen in sich birgt, um zu einer Quelle der Unlust zu werden oder Lust zu verhindern. Der Ausgangspunkt Fechners ist also das elementare Gefühl des Gefallens und Mißfallens, das nach

[1]) Vorschule der Ästhetik; Leipzig 1876, S. 7 ff.

ihm auch den höchsten sittlichen Strebungen zu Grunde liegt. Zwar ist somit seine Lehre eine eudämonistische, doch er haftet nicht an der Betrachtung der rein selbstischen Antriebe, sondern bringt auf eigentümliche Weise das Vorhandensein selbstischer Willensäußerungen mit der Thatsache des Gemeinsinns in Verbindung. Er sagt nämlich: „Nun ruht das hier vertretene eudämonistische Prinzip in nichts anderem, als daß es dasselbe, was eines jeden bewußte Antriebe notwendig ihrer Richtung nach bestimmt, auch als Ziel dieser Antriebe in Beziehung auf das Ganze vor Augen stellt, und die Erziehung der Antriebe Aller auf möglichste Erfüllung dieses Zieles zu richten gebietet, dies unter Geltendmachung der Solidarität, in welcher sich das Wohl des Einzelnen mit dem des Ganzen um so mehr zeigt, je vollständiger das Prinzip erfüllt und je weiter es in seinen Konsequenzen verfolgt wird." Es läßt sich gegen diese in sich geschlossene Aufstellung, die allen Thatsachen des Seins gerecht wird, kaum etwas einwenden; dieselbe führt somit zu der Erkenntnis, daß alle Geschmacksempfindungen, gleichwie alle sittlichen Regungen und praktischen Entschlüsse auf derselben Wurzel beruhen, dem Lust- und Unlustgefühle: aus diesem erwachsen die ersteren unmittelbar, während die ethischen Regungen und Entschlüsse sich in einer Verzweigung von Werturteilen über dem Gefühl erheben. Eine weitere Zergliederung des Lust- und Unlustgefühls, das mit der Thatsache individuellen Lebens unmittelbar zusammenhängt, ist nicht möglich, wenngleich dasselbe physiologisch auf Nervenreize zurückgeführt werden mag. Für die Kunstlehre ergiebt sich also die Thatsache, daß das künstlerische Geschmacksurteil mit jedem anderen Werturteile den Erscheinungen des Lebens gegenüber im Grunde wesensgleich ist. Es gehört demnach, im Gegensatz zu den sittlichen (abgeleiteten) Urteilen zu denjenigen, die auf unmittelbaren Eindrücken beruhen, und der Kunstgenuß ist in dieser Hinsicht den rein sinnlichen Lust- und Unlustreizen an die Seite zu stellen. Es wäre also, wie Fechner richtig andeutet, sehr

wohl eine Ästhetik möglich, die sich mit allen Sinnenreizen beschäftigt, die also neben künstlerischen Eindrücken auch die Reizungen des Geschmacks, des Geruchssinnes und die roheren Farben- und Lichtwirkungen, die nicht in den Bereich der Kunst gehören, wie Feuerwerk, Wasserkünste, Glasmosaik, zu berücksichtigen hätte. Soweit konnten wir ohne Bedenken der Führung Fechners folgen. Entsprechend seinem Gange von unten auf ist das Buch grundlegend für die Untersuchung ästhetischer Eindrücke im weiteren Sinne geworden. Aber seine empirische Methode läßt den Verfasser im Stich, als es gilt, einen durchgreifenden Unterscheidungsgrund zwischen den gemeinen und den künstlerisch wirksamen Sinneseindrücken zu finden. Er erkennt hier nur eine gradmäßige Verschiedenheit, die doch zur Erklärung der Kunstwirkung nur ungenügend sein kann. Um hier von der Stelle zu kommen, ist es nur erforderlich, sich die ungleiche Wirkung des rein Sinnlichen und des künstlerisch Sinnlichen zu vergegenwärtigen. Erstere Eindrücke sind für sich bestehend, in sich abgeschlossen, letztere bieten der Einbildungskraft des Genießenden weitere Anregung. Während ich mir bei einer buntgewürfelten Glasmosaik schlechthin nichts denken kann, erweckt das Bildnis eines Baumes in mir die Vorstellung von der lebendigen Triebkraft der Natur, meine Einbildungskraft sieht nicht bemalte Leinwand, sondern ein lebensvolles Urbild der Gattung. *Eine Erscheinung wirkt also künstlerisch, wenn sich Vorstellungen an dieselbe anknüpfen, die auf Gesetze des Lebens hinführen.* Wir sind hier nunmehr bei Betrachtung der Kunstwirkung zu einem Ziele gelangt, das dem Ergebnis des ersten Abschnittes entspricht; wir haben gefunden, daß Sinneseindrücke künstlerisch wirken, wenn sie auf Gesetze des Lebens hinweisen, während wir dort in der Kunst die urbildliche Darstellung von Gesetzen des Lebens erkannten. Die Berechtigung dieses Standpunktes bewährt sich bei der Betrachtung eines jeden künstlerisch wirksamen Gegenstandes im einzelnen. Das

Moment, das uns aus einem wohlgetroffenen Tierbilde, aus einer klangvollen Weise, einer naturfrischen Erzählung, einem sprechenden Standbilde entgegentritt, ist der durchzitternde Nerv des Lebens oder besser des Lebenden, wir erkennen an einer gewissen inneren Bewegtheit die Bejahung des Daseins; diese Wahrnehmung erweckt unsere Zustimmung und ruft damit das besondere Lustgefühl wach, welches man als ästhetisch im engeren Sinne bezeichnen kann. Nicht umsonst legt man bei Ölgemälden einen so überaus hohen Wert auf die Frische des Farbenglanzes; gerade aus diesem bricht die behagliche Wärme des Seins hervor, auf ihr beruht die Vollkommenheit der Täuschung; ein Öldruck giebt ja die Umrisse eines Gemäldes in der denkbar größten Vollkommenheit wieder, ihm fehlt eben nur der eigentümliche Glanz, welcher den frischen Hauch inneren Lebens widerstrahlt, gleichsam der feinere Duft des Natürlichen, und darum wird er, auch künstlerisch, mit Recht auch minder geschätzt als ein Ölgemälde.

Bisher wurde der künstlerisch wirkende Lustreiz seinem Wesen nach betrachtet. Es setzt sich aber die Einwirkung jedes Kunstgebildes aus einer Summe von Lust- (oder Unlust-) reizen zusammen, die einander in mannigfaltigster Weise ergänzen und verstärken. Nun hat man aus dem Zusammenwirken dieser Einzelempfindungen, die gleichsam die Atome der Ästhetik sind, gewisse Gesetze abgeleitet, die über das Zustandekommen des Gesamteindrucks Aufschluß geben. Ebensowenig als der Chemiker den Stoff in einzelne Atome, die überhaupt nur in der Theorie vorhanden sind, auflösen kann, ebensowenig läßt sich der Gesamteindruck eines Kunstwerkes bis in die Einzelmomente seiner Wirkung zergliedern, wohl aber läßt sich erkennen, wie sich verschiedene Einzelheiten zu einer Gesamtwirkung vereinigen. Dieser Zusammenschluß wird vermöge künstlerischer Gestaltungskraft bewirkt, und hierin offenbart sich vornehmlich die Schöpferkraft des Genius. Man hat nun über diesen Vorgang Aufstellungen versucht; wiederum

Fechner[1]) hat auf Grundlage seiner Psychophysik, in welcher er die Stärke seelischer Eindrücke nach der Zeitdauer mißt, über die Art, wie sich durch das Zusammenwirken verschiedener Lustreize beim Kunstwerk der Eindruck des Ganzen gestaltet, ein Gesetz festzulegen versucht; nach ihm ergiebt Lustreiz a + Lustreiz b mehr als a + b, die Summe der beiden; das Zusammenwirken erhöht also die Gesamtsumme der Reize in sich steigerndem Verhältnisse, und Reize, die an sich einzeln zu schwach sind, um zum Bewußtsein zu gelangen, kommen in der Vereinigung mit einer Menge von Eindrücken zur Geltung. Es ist wohl denkbar, daß auf dem angedeuteten Wege die Wissenschaft eine weitere Zergliederung der Kunstwirkung ermöglicht; zur Zeit sind wir nicht in der Lage, die Richtigkeit dieser Aufstellungen für die Ästhetik zu prüfen. Die Verstärkung der Einzelwirkungen kann jedenfalls nur stattfinden, indem dieselben sich zu einem einheitlich erscheinenden Ganzen, zu einem lebensvollen Gesamtbilde zusammenschließen. Dieser Eindruck des Einheitlichen ist eine wesentliche Quelle des Wohlgefallens am Kunstwerk und weist auf die bereits hervorgehobene Bestimmung der Kunst hin, die Einheit des Weltalls auf begrenztem Gebiete nachzubilden (s. S. 5). Zur Herbeiführung einer solchen Wirkung dient es, wenn verschiedene Einzelerscheinungen auf dieselbe Vorstellung, denselben gedanklichen Sammelpunkt hinführen; dies bewährt sich an dem berühmten Kupferstich von Woollett „Der Tod des Generals Wolfe", wo die Gesichtszüge aller Umstehenden auf den zum Tode verwundeten Helden hinweisen, nach dem Brennpunkte der Teilnahme führen. Gleichfalls der Einheit dient die Gegensätzlichkeit, die eine Vorstellung, welche der Künstler erwecken will, durch Verbindung mit dem Gegenteil nur um so klarer und wirkungsvoller heraushebt. So erscheint Gretchen im „Faust" neben Marthe dem unbefangenen Zuschauer als

[1]) Die Elemente der Psychophysik, 2 Bde., Leipzig 1860.

eine wahre Engelsgestalt, jedenfalls als eine echt sittliche Frauennatur, obgleich sie das in Wahrheit nicht ist, denn durch ihre eingestandene Lust am goldenen Schmuck, durch ihre Verdammungssucht (Wie konnt' ich sonst so tapfer schmählen, wenn thät ein armes Mägdlein fehlen) und ähnliche Züge zeigt sie sich als mit den gewöhnlichsten Schwächen ihres Geschlechts behaftet. Der Dichter hat es verstanden, durch den Zauber, mit dem er diese Gestalt umgiebt, unser sittliches Urteil einzuschläfern, und eines der vornehmsten Mittel hierzu ist die Gegensätzlichkeit. Eine nicht unwichtige Handhabe der Kunst beruht in Benutzung der Gedankenverbindung; d. h. eine bestimmte Vorstellung wird angeregt, und dies hat zur Folge, daß der Angeregte dieselbe in der Richtung, die sie andeutet, weiter ausspinnt, ergänzt und auf diese Art in das Kunstwerk etwas hineinlegt, was in demselben nicht unmittelbar enthalten ist. So wird ein mit dem Meer Vertrauter, in Anschauung eines trefflichen Seegemäldes versunken, auf Grund seiner Erinnerung förmlich den herben Duft des Meeres zu atmen glauben; so denken wir infolge der uns geläufigen Vorstellungen bei „blühenden Zitronen" und „Goldorangen" sogleich an den leuchtenden Himmel und das blaue Meer des Südens; so wird bei Nennung der „blauen Blume" eine Welt von Märchen in uns wach. Im Reich der Dichtung ist es vornehmlich die romantische Poesie, die auf Association beruht, indem sie unsere vielfach traumhaften Vorstellungen von der Vergangenheit anregt und ein Weiterspinnen derselben begünstigt; namentlich auch die Vorliebe für Romane, die in entlegene Zeiten und ferne Länder führen, beruht auf dem Genuß, welchen uns die Anregung von Gedankenverbindungen gewährt, besonders wo sie ein freies Schalten unserer Einbildungskraft gestattet.

Die Poeſie in ihren Beziehungen zu den Schweſterkünſten.

Es gilt nunmehr, die Stellung der Kunſt, welcher dieſes Buch im beſonderen gewidmet iſt, zu den übrigen Künſten zu erörtern. Wenn in einer Poetik der Betrachtung allgemeiner Kunſtfragen ein nicht ganz unbedeutender Teil des Raumes gegönnt werden muß, ſo liegt dies im Weſen der Dichtkunſt als der umfaſſendſten, geiſtigſten Kunſt, welche alle Erſcheinungen des Lebens in ſich begreift, mit Notwendigkeit begründet. Die Poeſie knüpft unmittelbar an die Sprache, an die erſte und urſprünglichſte Äußerung menſchlichen Geiſteslebens an, ja ſie verſchwiſtert ſich mit dieſer, wie wir ſpäter ſehen werden, anfänglich auf das innigſte, ſo daß man ſagen kann: das Erſte, was Menſchen ſprachen, war Poeſie. Dichteriſches Empfinden gehört alſo zu den urſprünglichſten Äußerungen des menſchlichen Geiſtes, es kann ſich mit allen Erſcheinungen des Lebens verbinden und tritt in Beziehung zu allen Stufen der Kulturentwicklung. Durch die Dichtkunſt gelangt der geiſtige Inhalt eines Zeitalters zum bleibenden Ausdruck, und

in ihr kennzeichnet sich die Auffassung des Menschengeistes von den tiefsten Fragen des Daseins. Wegen dieser herrschenden Stellung darf die Poesie als die vornehmste Kunst gelten und hat auch den tiefsten Einfluß auf das geistige und sittliche Leben des Volkes gewonnen. Es sei hier der Psalmen gedacht, in welchen das tiefe Gottesgefühl eines ganzen Volkes Ausdruck fand, der griechischen Bühne, welche von der Begeisterung nationaler Kraft belebt wurde, des Nibelungenliedes, des poesiegewordenen Jugendtraumes eines kraftvollen Volkstumes, des englischen Theaters zu Zeiten Shakespeares, auf welchem das Freiheits- und Machtgefühl, der alte Frohsinn des britischen Volkes lebensvolle Gestaltung fand, und endlich unserer klassischen Blütezeit, die Zeugnis gab von dem Ansturm des nach Unabhängigkeit verlangenden Geistes gegen die Schranken staatlichen und geistigen Druckes. Jede echte Kunst steht in Beziehung zum Leben der Zeit, aber keine vermag den Vollinhalt desselben so machtvoll zu erfassen wie die Dichtkunst. Andrerseits finden die ewig gültigen Erscheinungen des Seins, die Beziehungen des Menschengeistes zu einer höheren Macht, der reiche Inhalt des Lebens in Staat und Familie, der erschütternde Wechsel des Schicksals nirgends eine so vollkommene Verkörperung als in der Poesie. Die ältesten Äußerungen der Gottesverehrung beruhen, wo sie in Worte gekleidet sind, auf dichterischer Eingebung. Und was für eine Welt liegt in dem Namen Homer! Der ganze Kreislauf menschlichen Ringens und Fühlens ist in diesen Gedichten enthalten, das Verhältnis des Einzelnen zu dem unerforschlichen Verhängnis in ewig gültiger Art dargestellt, so daß wir heute trotz einer fast unermeßlichen Kulturentwicklung noch alle Beziehungen unseres inneren Lebens in seiner Dichtung wiederfinden. So vermochte Dante die streng geschlossene und auf unerbittlichen Voraussetzungen ruhende Weltanschauung des Mittelalters in sein göttliches Gedicht zu bannen, und Byron der schmerzgequälten Zerrissenheit und bangen Zweifelsucht eines Menschen-

geſchlechts im Childe Harold klangvollen Ausdruck zu verleihen. Hier vermögen andere Künſte dem Fluge der Dichtkunſt nicht zu folgen; es kann die bildende Kunſt immer nur einzelne bezeichnende Momente herausgreifen, und die Muſik giebt lediglich Empfindungen, Stimmungen Ausdruck, die doch nur Spiegelungen vom Weſen der Erſcheinungen im Gemüt ſind, und demgemäß das Gemüt dieſen Erſcheinungen entſprechend anregen, Empfindungen wachrufen, ohne doch bis zur Erweckung von Vorſtellungen durchzudringen. Die Poeſie hat alſo vor den übrigen Künſten den Vorzug, daß ſie zu einer *vollen Wiedergabe der Erſcheinungen des Lebens* befähigt iſt, während dieſe nur imſtande ſind, eine *beſchränkte Verſinnlichung* derſelben herbeizuführen. Allen anderen Künſten gegenüber iſt ferner noch eine grundlegende Verſchiedenheit zu erkennen. Während Muſik und Plaſtik ſich durch Sinnenreiz unmittelbar an die Anſchauung des Genießenden wenden, bedarf die Dichtkunſt der vermittelnden Vorſtellung im Gewande der Sprache; hierdurch verliert ſie zwar an körperlicher Anſchaulichkeit, gewinnt hingegen durch ihre Geiſtigkeit eine größere Gewalt über das Gemüt des Aufnehmenden, indem ſie ſeine Einbildungskraft zur Mitarbeit zwingt; es geſchieht das dadurch, daß ſie ihre Gebilde erſt allmälig vor der Seele des Empfangenden aufrollt und ſich derſelben ſo bemächtigt; ſie iſt mithin die ſeelenmächtigſte der Künſte, allein von allen imſtande, unmittelbar auf den Willen zu wirken. In dieſer Fähigkeit, das Wollen in eine beſtimmte Bahn zu lenken, kann die Poeſie ſich in That umſetzen, wie das die Tyrtäusſage veranſchaulicht, wie es Torquato Taſſo mit ſeinem „Befreiten Jeruſalem“ allerdings unter der Ungunſt der Zeit vergeblich erſtrebte, wie es die Dichter der Befreiungskriege inſofern beweiſen, als ſie den Kampfeseifer erfolgreich angefeuert haben. Demgegenüber iſt die Poeſie aber auch in mancher Beziehung gegen andere Künſte im Nachteil; inwiefern das der Fall iſt und inwiefern ſie die anderen Künſte wieder

im einzelnen übertrifft, wird sich aus einer Betrachtung ihres Verhältnisses zu denselben ergeben.

Zunächst ist nun ein tiefeinschneidender Unterschied zwischen den zeitlich wirkenden Künsten, Dichtkunst und Musik, und den räumlich wirkenden, Malerei und Plastik, festzustellen. Der Dichter und der Komponist schaffen ihr Werk aus sich heraus; seine Gestaltung, sein Werden ist nicht an einen äußeren Stoff gebunden, es kann fertig in der Seele des Schaffenden ruhen, ohne durch Vermittlung der Sprache oder der Töne in die Erscheinung getreten zu sein; Dichtung und Komposition werden demnach unmittelbar aus der Vorstellung des Künstlers heraus geboren. Im Gegensatz hierzu bedürfen die Vorstellungen des Malers oder Bildhauers der Übertragung auf einen Stoff, um wirklich zu werden, der schaffende Geist kann für sich allein das Kunstwerk nur in allgemeinsten Umrissen aufbauen, das eigentliche Werden desselben geschieht im Ringen mit dem Stoff. Beim Dichter und Komponisten ist das geistige Zusammenfügen alles, die versinnlichende Wiedergabe nur ein rein äußerlicher Vorgang, welcher das Wesen des Kunstwerks überhaupt nicht berührt; beim Maler und Bildhauer aber ist die Planung nicht viel mehr als ein bloßer Entschluß, der Schaffensakt verschmilzt mit der Bearbeitung des Stoffes, das Geistige muß also auf ein Körperliches außerhalb der Einbildungskraft übertragen werden, um in diesem, an den Stoff gebunden, Dasein zu gewinnen. Dem Dichter und Komponisten sind also Sprache und Töne nur Hülfsmittel, um das Werk sinnlich wahrnehmbar in Erscheinung treten zu lassen, während der bildende Künstler nur aus dem Stoff heraus Leben erzeugen kann. Diesem Verhältnis nun entspricht es, daß, wie schon oben bemerkt, in der Wirkung die bildende Kunst die unmittelbar anschauliche ist, weil sie das Leben, wie es thatsächlich erscheint, nachbildet; sie kann also jedem Kleinsten, das wahrgenommen wird, zum Ausdruck verhelfen. Demgegenüber vermögen Musik und Poesie, die ja unmittelbar aus

der Vorstellung heraus geboren werden, nicht unmittelbar darzustellen. Für sie liegt darin, daß sie zeitlich ausgedehnt sind, die Möglichkeit gemeinsamen Wirkens in der Verschwisterung von Ton und Vorstellung. Wir begegnen diesem Bunde im Liede, in den Chören der Alten und in der Oper. Die Verbindung der beiden Künste geschieht aber nicht leicht, ohne daß die eine oder die andere als herrschend erscheint. Ursprünglich rankt sich die Musik an der Poesie empor und tritt lediglich als deren Begleiterin auf. Der Vortrag alter Heldenlieder wird von eintönigen Weisen begleitet; das gesamte Altertum kennt die Musik nur als Dienerin der Dichtkunst. Erst der christliche Geist erhob in der Kirchenmusik die Tonkunst zu stolzerer Höhe. Sie verbindet sich mit dem einfachen Empfinden des Dichters im schlichten Liede und zeigt hier ihre Überlegenheit. Während sie in Verbindung mit dem Epos einem Reichtum von Vorstellungen gegenüber nur eine untergeordnete Stellung einnehmen konnte, tritt hier, wo es sich um das unmittelbare Ausströmen der Empfindung handelt, ihre ursprüngliche Gewalt zu Tage. Das Wort ringt erst nach dem Ausdruck der Empfindung, überträgt dieselbe erst in Bilder, während die Musik unmittelbar von Gefühl zeugt und das Gefühl erregt; sie umrankt also in diesem Bunde mit schmeichlerischer Gewalt die Poesie und erringt sich als machtvollste Trägerin der Stimmung die herrschende Stellung. Mit der fortgeschrittenen neuzeitlichen Kulturentwicklung, wo mit der immer anwachsenden Mannigfaltigkeit der Daseinsbedingungen das Gefühlsleben ein immer reicher und feiner verzweigtes wird, gelangt dann die Musik, die in einfachen Kulturzuständen sich wenig entwickeln kann und auf einer niederen Stufe stehen bleibt, zu außerordentlich reicher und vielseitiger Entwicklung; während die anderen Künste in einfachen Lebensverhältnissen gleich vollendete Gebilde hervorbringen, wie im vielgestaltigen Dasein der Neuzeit, ist die Musik ein Kind des Fortschritts; sie gedieh erst recht mit der weiteren Verästelung und Differenzierung

unſeres Nervenlebens, die vielleicht hier und da ſchon eine Entartung in ſich ſchließt, zu ihrer heutigen Bedeutung; es ergiebt ſich das mit Notwendigkeit aus ihrer Eigenſchaft als Kunſt der Stimmung, des Empfindens. In dieſer ihrer neuzeitlichen Machtſtellung ging nun die Muſik eine neue Verbindung mit der Poeſie (im uneigentlichen Sinne) ein, die ſie diesmal völlig zu ihrer Dienerin machte, nämlich in der Oper. Dieſe entſtand aus dem Beſtreben, den Reichtum muſikaliſcher Motive durch Anſchaulichkeit zu unterſtützen, die Welt der Töne in die Welt der Erſcheinungen zu übertragen. Die Verbindung geſchah in der Weiſe, daß die muſikaliſche Wirkung das einzig Maßgebende blieb, ſo daß die Poeſie außer Stand geſetzt wurde, ihre eigenen Zwecke zu verfolgen und lediglich als Unterlage der Stimmung diente. Dies Verhältnis gewann einen Anſchein von Berechtigung dadurch, daß die Muſik in der That mit der Wiedergabe gewiſſer ahnungsvoller Seelenſtimmungen, eines ſeligen Verdämmerns, über die Grenzen der Dichtkunſt hinausgreift, und man vergaß hierüber, daß ſie von dem Reichtum dichteriſcher Geſtaltung für ihre Zwecke nur ein ſehr dürftiges, beſonders zugeſchnittenes Schattenweſen gebrauchen kann. In der Oper erkennen wir nicht eine Verſchwiſterung von Muſik und Poeſie, ſondern eine Verbindung der erſteren mit ſprachlichen Gebilden, die in ihrer äußern Geſtalt den Geſetzen der Dichtkunſt entſprechend gebildet ſind, lediglich zum Vorteil der muſikaliſchen Wirkung. Die Operntexte können aus dem Grunde als Ganzes keine Dichtungen ſein, weil ſie, ihrer Abhängigkeit gemäß, nicht in der Lage ſind, der Verwirklichung eines dichteriſchen Gedankens zu dienen. Denn die Poeſie, die ſelbſtherrlichſte aller Künſte, hält unter allen Umſtänden an dem Grundſatz feſt, ſich Selbſtzweck zu bleiben. Einzelne eingeſtreute dichteriſche Perlen (wie im „Freiſchütz") ſtellen nur eine Ausnahme dar. Als grundlegende Neuerung in der Oper giebt ſich die Wagnerſche Tondichtung; dieſelbe tritt mit

dem Anſpruch hervor, die höchſten dichteriſchen und muſikaliſchen Strebungen in ihrem Rahmen zu vereinigen. Dieſer Anſpruch iſt völlig ungerechtfertigt*). Die Schöpfungen Wagners bezeichnen lediglich eine Neugeſtaltung der Oper, deren muſikaliſchen Strebungen ſie das in dichteriſche Form gegoſſene Wort unter eigenartiger Benutzung des Stabreims in höherem Maße dienſtbar machen (man vergleiche das im nächſten Abſchnitte unter Lautmalerei Ausgeführte). Der Anſpruch Wagners, dem Drama gleichzeitig neue Wege gewieſen zu haben, ja die übrige Bühnendichtung erſetzen zu können, fällt ſchon durch das Unvermögen ſeiner Schöpfungen, dem Reichtum geiſtigen Lebens, das ſich in unſerer dramatiſchen Dichtung darbietet, auch nur im geringſten gerecht werden zu können. Seine Tondichtungen unterliegen völlig der Beſchränkung der Oper auf Verſinnlichung einer Empfindungsreihe; deren Texte nehmen völlig die untergeordnete Stellung anderer Operntexte ein, ja es wird hier noch augenſcheinlicher, wie die Grenzen, die den Komponiſten beſchränken, für die ſprachliche Unterlage maßgebend geworden ſind, und die Poeſie muß die Unterſtellung zurückweiſen, an dieſen Kunſtwerken Anteil zu haben. Der zur Vorſtellung klar herausgeſtaltete Gedanke findet keine Verkörperung bei Wagner, er bleibt völlig innerhalb der Grenzen ſeiner Kunſt und greift nach der Seele mit erſchütternden Tonwogen, die doch immer nur mehr oder minder unbeſtimmte Gefühle anregen, nur allgemeinſte Ergebniſſe von Vorſtellungen ſind, die nicht in Erſcheinung treten. Das Drama ſoll aber *darſtellen*, ſoll die Entwicklung ſeeliſcher Vorgänge bis in die innerſten Regungen verfolgen, ſoll nicht nur Gefühle, ſondern vornehmlich beſtimmt

*) Vgl. Rudolf v. Gottſchall, Poetik, 5. Aufl., Breslau 1882, I, S. 46 ff., ſowie den trefflichen Aufſatz von Wolfgang Kirchbach über „Richard Wagner, das zeitgenöſſiſche und das altgriechiſche Drama“ im „Magazin f. d. Litteratur des In- und Auslandes“, 1889, 58. Jahrgang, S. 356 ff.

ausgeprägte Gedanken offenbaren, und hieraus ergiebt sich, daß zwischen dem Drama einerseits und der Oper und dem sog. Musikdrama andererseits eine tiefe, unausfüllbare Kluft gähnt. Man denke sich die mannigfachen Thatsachen des Seelenlebens, die im „Prinzen von Homburg" in Erscheinung treten, in Musik aufgelöst. Was wird bleiben? Ein trüber Niederschlag unbestimmter Gefühle.

Während bei Darlegung der Beziehungen zwischen Dichtkunst und Musik ein verwandtschaftliches Verhältnis zu berücksichtigen war, tritt die bildende Kunst als auf räumlichen Bedingungen beruhend der Poesie fremd gegenüber, und ist deshalb durch vergleichende Gegenüberstellung vorzüglich zur Hervorhebung des eigentlichen Wesens der Dichtkunst geeignet, wie dies durch Lessing in seinem unsterblichen Werke „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" geschehen ist. In der Hauptsache sind die Aufstellungen Lessings noch heute maßgebend, nur nach einigen Seiten hin hat die Entwicklung der neueren Litteratur eine Ergänzung notwendig gemacht. Den grundlegenden Unterschied zwischen Malerei und Poesie hat ja Lessing dahin gedeutet, daß die erstere das Nebeneinander, die letztere das Nacheinander darstellt, weil die Malerei ihre Ausdehnung im Raume, die Dichtkunst aber in der Zeitfolge hat. Deshalb giebt, um bildlich zu sprechen, der Dichter gewissermaßen in seiner Schöpfung einen Längsdurchschnitt des Geschehens, während der bildende Künstler einen Querdurchschnitt bietet. Der Dichter vermag daher eine Handlung in ihrem Werden allmälig vor uns zu entwickeln, während der Maler den Gipfelpunkt des Geschehens herausgreifen, diesen darstellen und von hier aus Rückschlüsse über das Ganze zu ermöglichen streben muß. Deshalb ist der Dichter im Vorteil, wo es sich um die Entwicklung von Ereignissen handelt, weil er hier folgen und den Zusammenhang des Ganzen geben kann, während der Maler sich mit dem Herausgreifen eines wichtigen Augenblicks begnügen muß; wo

aber eine Beſchreibung, ein in die Breite Gehen erforderlich, iſt die bildende Kunſt von größerer Leiſtungsfähigkeit, denn ſie kann uns ein Bild des Zuſtandes mit allen Einzelheiten in einem Augenblick vermitteln, während der Dichter, wenn er noch ſo ausführlich ſchildern wollte, doch niemals eine erſchöpfende Wiedergabe bieten könnte. Und er ſoll nach Leſſings Regel und nach dem Beiſpiele des alten Epos auf dieſen Verſuch verzichten, weil er eben hier mit dem Maler nicht wetteifern kann und die beſchreibende Aufzählung von Merkmalen doch niemals ein wahrhaft anſchauliches Bild von Gegenſtänden bietet und dabei den Gang der dichteriſchen Darſtellung unterbricht. Ausgeführte Beſchreibungen ſind alſo nach dieſer Aufſtellung der auf dem Werden und Geſchehen beruhenden Poeſie zuwider, und der Dichter ſoll, wo er in die Lage kommt, einen Zuſtand zu kennzeichnen, ſich deshalb damit begnügen, unter den vorhandenen Merkmalen das hervorragendſte zu wählen und dieſes zu betonen. So vermag uns nach Leſſings treffendem Beiſpiel der Maler ein Bild eines Schiffes zu bieten, das uns von dem Bau, der Einrichtung und der Größe eines ſolchen einen vollſtändigen Begriff giebt, während der Epiker im richtigen Gefühl der Grenzen ſeiner Kunſt hier auf eine ausführende Schilderung verzichtet und ſich mit einem Beiwort wie: das „ſchwarze“ Schiff begnügt, das nur eine ziemlich allgemeine Andeutung vom Weſen des Gegenſtandes giebt. Iſt aber dem Dichter daran gelegen, in einem beſonderen Falle eine möglichſt anſchauliche Schilderung zu geben, ſo gelangt er zu ſeinem Ziele, indem er durch einen Kunſtgriff die Beſchreibung in Erzählung verwandelt, wie dies an dem klaſſiſchen Beiſpiel von den Waffen des Achilleus offenbar wird, die der Leſer vor ſeinen Augen entſtehen ſieht. Auch Uhland veranſchaulicht das Bild ſeines Helden, indem er ſeinen Bart als vom Winde bewegt darſtellt:

Wie rauſcht ſein Bart im Winde!

Derſelbe Gegenſatz zwiſchen dem Wirkungsgebiet der Poeſie und bildenden Kunſt läßt ſich auch bei Darſtellung geiſtiger

Eindrücke erkennen. Wo es ſich um einen ſeeliſchen Zuſtand, um eine in ſich abgeſchloſſene Empfindung handelt, vermag der Maler durch Widerſpiegelung derſelben auf den Geſichtszügen ein vollſtändiges Bild zu geben; er kann die Empfindungen der Freude, des Schmerzes, der Trauer, des Zornes und andere ſeeliſche Stimmungen in erſchöpfender Weiſe ſinnlich wahrnehmbar vergegenſtändlichen; der Dichter hingegen iſt darauf angewieſen, die darzuſtellende Stimmung durch einen kennzeichnenden Zug zu verſinnlichen; er deutet am liebſten die innere Bewegung durch eine derſelben erfahrungsgemäß entſprechende körperliche Thätigkeit an; ſo kommt Trauer und Schmerz in der heiligen Schrift im Zerreißen des Gewandes, Nachdenklichkeit im altfrz. Rolandsliede wie bei Uhland im Streichen des Bartes zu ſprechendem Ausdruck. Mit wunderbarer Meiſterſchaft ſtellt Uhland die Empfindung gekränkten väterlichen Stolzes in den Worten dar:

> Da faßt der Greis ein Meſſer und ſpricht kein Wort dabei
> Und ſchneidet zwiſchen beiden das Tafeltuch entzwei.

An dieſer verſinnlichenden Kraft bei abſtrakten Vorgängen wird übrigens der echte Dichter erkannt; beſonders Uhland hat dem alten Heldengedicht entſprechende Züge in glücklichſter Weiſe abgelauſcht. Die dichteriſche Wertloſigkeit des neueren Romans wird vielfach gerade daran erkannt, daß die Verfaſſer beim Darſtellen geiſtiger Empfindungen ganz im Abſtrakten hängen bleiben und nicht die Mittel finden, ihre Vorſtellungen zu verſinnlichen, d. h. in Poeſie umzuſetzen. Wendungen wie „Sie fühlte, daß ſie ihn auf das heftigſte liebte", „ihr weiches Gemüt war von innigem Sehnen erfüllt", „Stolz und Genußſucht kämpften in ſeiner Bruſt" begegnen uns in heutigen Romanen auf Schritt und Tritt. Es bedarf keiner Hervorhebung, daß derart gehaltene Darſtellungen keiner dichteriſchen Anſchauung das Daſein verdanken; es ſind Erzeugniſſe berechnender Mache, dem Sudelgebräu eines Hexenkeſſels vergleichbar. Alſo, um auf den Ausgangspunkt zurück-

zukommen, bei Darstellung eines seelischen Affekts ist die Wiedergabe der bildenden Kunst die umfassendere; wo es aber darauf ankommt, eine Entwicklung seelischer Regungen, ein Empfindungsleben, also etwas Zusammengesetzteres zu schildern, das in einem zeitlichen Nacheinander zum Ausdruck kommt, da ist wiederum die Kunst des Dichters im Vorteil. Wie vermöchte ein Maler die herrliche Innigkeit der Empfindung, die aus den Worten Ruths (Ruth, 1. Kap. V. 16, 17) spricht, in denen sie ihre Schwiegermutter ihrer Anhänglichkeit versichert, im Bilde wiederzugeben! Auch die Seelenmalerei in Goethes Dichtungen, in Werthers Leiden, Hermann und Dorothea, Iphigenia, Tasso entzieht sich jeder Wiedergabe durch die Plastik. Wo das Empfinden eben in einer Gedankenfolge bestimmte Vergegenständlichung findet, wo also ein geistiges Werden vorhanden ist, da ist der Dichter gerade so berufen, wie bei Darstellung einer Kette von Geschehnissen. In diesem Sinne hat Rudolf von Gottschall *) die Aufstellungen Lessings in sehr dankenswerter Weise ergänzt; er hat darauf hingewiesen, wie vorwiegend die nachklassische Dichtung in die beschreibende Poesie durch Auffindung von Beziehungen zwischen der Natur und dem menschlichen Empfinden einen eigenartigen Gehalt hineingetragen hat, der ihr zu vollberechtigtem Dasein verhilft. Eine poetische Naturbeschreibung kann also wirksam werden, wenn der Dichter sein eigenstes Empfinden aus dem Angeschauten widerspiegeln zu lassen vermag, ein Moment, das Lessing nicht berücksichtigt hatte, das aber gelegentlich bereits in der klassischen Dichtung zu Tage tritt. Die Poesie unseres Jahrhunderts nun hat diese episch-lyrische Gattung zu reicher Entfaltung gebracht. Die innere Unzufriedenheit und Weltschmerzstimmung der Restaurationszeit fand den denkbar gewaltigsten Resonanzboden für ihre Weisen in der Erhabenheit der Natur; sie hauchte

*) Poetik S. 35 ff.

ihre Stimmung über die tausendfältigen Gestaltungen der Gebirgswelt wie über die Tiefe des Meeres, und gab den Naturerscheinungen hierdurch inneres seelisches Leben, so daß der Geist des Zeitalters aus allen Gestaltungen spricht: dies Stimmungsepos, in welchem die Empfindung von Tausenden gewaltigen Widerhall fand, schuf Lord Byron im Childe Harold. Durch diese gewaltige Lebensäußerung des Weltschmerzes wurde die gesamte Dichtung unseres Jahrhunderts durchsetzt; derselbe schuf eine neue Gattung der Dichtkunst, ohne dieser jedoch eine feste Gestalt zu geben; ihr Wesen beruht in einem stärkeren Hervortreten des Malerischen, in einer Vereinigung von Schilderung und hineingetragener Stimmung, und man darf auf Grund dieser Entwicklung Lessing dahin ergänzen: der Dichter darf schildernd in die Breite gehen, wenn er seinen Stoff mit geistigem Gehalt zu beseelen, ihn lebendig erscheinen zu lassen vermag. Dieses Gesetz gewinnt Geltung da, wo, wie in Heines Nordseebildern, das Leben der Natur vergeistet erscheint, ferner wo die Erscheinungen zum Geschehen, zu Abbildern des Daseinskampfes werden, wie in Freiligraths Schilderungen, oder wo aus den Ruinen der Vergangenheit der Odem einer eigenen, vom Dichter hineingehauchten Stimmung weht, wie dies Linggs Völkerwanderung und die vornehmlich von Platen und Lingg angebahnte historische Lyrik erweist. So ergänzt sich die von Lessing aus der Betrachtung der älteren Epik gewonnene Auffassung der Poesie als einer Kunst des Nacheinander bei Berücksichtigung der neueren litterarischen Entwicklung unter erweitertem Gesichtskreise zur Betrachtung der Poesie als einer Kunst, welche das Leben, das sich Regen des Geistigen im Dasein des Menschen und der Natur wiedergiebt; diese Erklärung deckt sich mit der Auffassung vom Wesen der Kunst, die im ersten Abschnitt entwickelt wurde, und die Dichtkunst unterscheidet sich mithin von den übrigen Künsten im letzten Grunde nur

durch das ſtärkere Hervortreten des Geiſtigen, durch den unmittelbaren Zuſammenhang mit den Ausgeſtaltungen des menſchlichen Intellekts. Dies findet auch ſeine Beſtätigung darin, daß ſie die einzig rein menſchliche Kunſt iſt; die Gabe der Töne ſowie Formenſinn iſt auch den Tieren verliehen. Als Beleg dafür, daß letztere Begabung bei den Tieren vorhanden, dienen beſonders die Weſpenneſter, deren Rundung eine künſtleriſch geſchwungene Linie bildet und an griechiſche Urnenformen erinnert. Auch aus dieſem, wenngleich untergeordneten Geſichtspunkte erſcheint die Poeſie als die vornehmſte unter den Künſten.

Zweiter Teil.

Die Mittel poetiſcher Veranſchaulichung.

Die dichterische Sprache.

Das Werkzeug aller Begriffsvermittelung ist die menschliche Sprache, und somit ist dieselbe auch das Werkzeug der Poesie, der Körper, in welchem der dichterische Gedanke Fleisch wird. Die Gesetze der Sprache sind eine äußere Offenbarung der Gesetze unseres geistigen Lebens, und sind daher auch für die Dichtung bestimmend. Wir unterscheiden gegenwärtig die dichterische von der nicht dichterischen Sprache, unter welch letzterem Begriffe die Geschäftssprache, die Umgangssprache und die Ausdrucksweise wissenschaftlicher Auseinandersetzung verstanden sind. Unter dichterischer Sprache ist eine Art des Ausdrucks zu begreifen, die in keiner Weise auf Erreichung bestimmter sachlicher Ziele oder Zwecke zugeschnitten ist, vielmehr ausschließlich einem dichterischen Gedanken, der als solcher sich Selbstzweck ist, die äußere Gestalt giebt. Diese Scheidung der menschlichen Ausdrucksart ist indes keine ursprüngliche; sie ist vielmehr erst im Laufe der Kulturentwicklung durch die Vermannigfaltigung des menschlichen Daseins entstanden. Die ältesten Urkunden, die auf uns gekommen sind, wie die Bibel und die Vedas der Inder, bedienen sich der Mittel poetischer Darstellung; ebenso finden

eiche der Kunst und äußerte sich in Darbietung
keinem unmittelbaren Zwecke des Lebens dien
eben durch Ergreifung des Wesentlichen naturt
en trachteten. Mit völliger Schroffheit wurde
dung niemals herbeigeführt; wie die bildende
ielen Gegenständen des täglichen Gebrauchs
dienlichen verbindet, so kann auch die Poe
ıg zu den Fragen des Lebens treten; der Predi
ıbe es ist, seine Zuhörer zu bessern, wirkt vi
Mitteln poetischer Begeisterung, wie es in
iermachers „Reden über die Religion an die
ihren Verächtern" der Fall ist; ebenso der
r eine bestimmte Überzeugung seinen Zuhöre
n bestrebt ist, unterstützt diese Absicht, inde
Mitteln dichterischen Schwunges eine gehobene S
t. Ein dichterisch angehauchter Weckruf an
che Begeisterungsfähigkeit unseres Volkes waren
en Worte des Reichskanzlers Fürsten Bismarc
he fürchten Gott, sonst nichts auf dieser Welt";
ie poetische Natur dieser Wendung Anlaß zu n
ischen Ausgestaltungen gegeben hat. Auch in

an Stelle der allein maßgeblichen Scheidung zwischen dichterischer und nicht dichterischer Darstellungsart rein äußerlich Darbietungen in gebundener Form für Poesie zu erklären und solchen in freier Rede die dichterische Natur abzusprechen, wie dieses neuerdings wieder geschehen ist; es sei hervorgehoben, daß der Unterschied zwischen gebundener und ungebundener Form überhaupt kein ursprünglicher ist, daß alte Denkmale poetischen Schaffens, z. B. die Psalmen, wohl einen gewissen Rhythmenfall, aber keineswegs eine bestimmt erkennbare Form aufweisen. Ist nicht die Prosa in Werthers Leiden und den Wahlverwandtschaften ihrem ganzen Gepräge nach vollwichtige Poesie? Und kann andererseits ein geistig gesunder Mensch die lediglich zur Unterstützung des Gedächtnisses in Reime gebrachten Genusregeln für Dichtung erklären?

Aber was ist nun eigentlich das Wesen der poetischen Sprache? Sie unterscheidet sich äußerlich von der gewöhnlichen Ausdrucksweise zunächst durch eine größere Anschaulichkeit, durch erhöhte sinnliche Greifbarkeit des Dargestellten. Wenn die Wissenschaft sich nach allen Seiten immer mehr verzweigt und mit der Bereicherung des menschlichen Gesichtskreises die Sprache immer neue Bildungen eingeht, aus den einfachen Vorstellungen abgeleitete bildet und sich so aus dem sinnlich Wahrnehmbaren in das nur begrifflich Erfaßbare verliert, so liegt es im Wesen der Poesie, zur körperlichen Bildlichkeit des ursprünglichen Begriffs zurückzukehren. Mit der unendlichen Ausdehnung menschlichen Geisteslebens entfernen sich unsere Vorstellungen immer mehr vom Ursprünglichen, Einfachen; die warme Innerlichkeit der Sprache ist so von einer erkalteten Rinde umzogen; der Dichter aber soll wieder hindurchdringen zu den lauter sprudelnden Quellen des Sprachschatzes und dem eigensten unveränderlichen Empfinden der Menschenseele zu unmittelbarem Ausdruck verhelfen. *Sinnliche Anschaulichkeit* ist also das wesentlichste Mittel,

durch welches die Poesie von ihrem Gehalt, dem innern und äußern Leben des Menschen und der Natur, Zeugnis ablegt. In ihrem Streben nach Gegenständlichkeit setzt die Poesie an Stelle des rein geistigen Begriffes mit besonderer Vorliebe die verkörperte Vorstellung, sie rückt ihre Gestalten dem innern Auge des Hörers näher, so daß dieser sie greifbar vor sich sieht. Als ein Beispiel farbenprächtiger Anschaulichkeit diene die folgende Stelle:

Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.
Für ihn ist keine Zukunft mehr, ihm spinnt
Das Schicksal keine Tücke mehr — sein Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet,
Kein dunkler Flecken blieb darin zurück,
Und unglückbringend pocht ihm keine Stunde.
Weg ist er über Wunsch und Furcht, gehört
Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten —
O, ihm ist wohl! Wer aber weiß, was uns
Die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt.
Schiller, Wallenstein.

Betrachten wir die Stelle:

sein Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet

einmal etwas näher. In nüchterner Prosa müßte es heißen: „Sein Leben ist tadellos verlaufen." Man würde aber in herkömmlicher Ausdrucksweise eher sagen: „an seinem Leben haftet kein Makel" (wie überhaupt unsere Sprache mit bildlichen, also dichterischen Wendungen stark durchsetzt ist). Der Dichter geht aber noch viel weiter; an die Stelle des rein geistigen Begriffs einer untadelhaften Lebensführung setzt er die sinnliche Vorstellung einer leuchtenden, faltenlosen Gewandung, wodurch unsere Auffassung von dem Wesen des Erschlagenen eine doppelt lebendige wird. Da die Poesie die wesentlichsten Erscheinungen des Lebens darstellen soll, muß sich ihre Sprache in gewisser Weise von der alltäglichen Art zu reden unterscheiden; sie bevorzugt daher im allgemeinen

die minder gebräuchlichen Wörter vor den landläufigen Ausdrücken; so wird der Dichter in der Regel lieber wandern als gehen, lieber Schwert als Degen oder Säbel, lieber Gewand als Rock, lieber Haupt als Kopf, lieber Pokal als Glas, lieber Kelch als Becher gebrauchen; freilich wird er hierbei auf die besondere Stimmung, welche das Gedicht hervorrufen soll, Rücksicht nehmen, und es wird beispielsweise in einem frischen Trinkliede der Ausdruck Becher oder Glas (z. B.: „Wir sind nicht mehr beim ersten Glas", E. M. Arndt) bezeichnender sein als Pokal oder Kelch. Es ist eben Sache des künstlerischen Feingefühls, den dem Vorwurfe angemessenen Ausdruck zu finden; bestimmte Regeln lassen sich hierüber nicht aufstellen. Im Streben der Poesie nach Eigenart liegt es auch begründet, daß unter Umständen ein veraltetes Wort mit Glück benutzt und dem Gebrauch zurückgegeben werden kann. Eine wiederholte Anwendung älterer Wortformen hat indes nur Berechtigung, wenn durch eigentümliche Farbengebung ein älterer Zeitraum lebendig erscheinen soll, doch es liegt hier die Gefahr, in Gesuchtheit zu verfallen, außerordentlich nahe; Scheffel ist derselben im „Ekkehard" im großen und ganzen entgangen, nicht aber Freytag in den ersten Bänden der „Ahnen". Reinheit des Ausdrucks ist eines der wichtigsten Erfordernisse, welche die Sprache im besonderen die dichterische Sprache ihrem Wesen nach erheischt; daher werden Fremdwörter, sowie im Hochdeutschen mundartliche Wendungen nur mit äußerster Vorsicht und Maßhaltung anzuwenden sein; insbesondere das Fremdwort dürfte nur da zu dulden sein, wo die deutsche Sprache keinen genügenden Ersatz bietet oder wo es sich um Hervorbringung einer bestimmten Wirkung handelt. Nicht ganz in gleichem Grade wie die hochdeutsche Poesie erfordert die Dialektdichtung eine strenge Sichtung des Ausdrucks, da dieselbe sich unmittelbar an ein bestimmt geartetes Volkstum anschließt und die Treue der Farbengebung durch Anwendung

landesüblicher Bezeichnungen verstärkt werden kann; dies wird namentlich durch die Dichtungen von Hebel und Reuter erwiesen. Dem ursprünglichen Gepräge der dichterischen Sprache entspricht der wissenschaftlichen Prosa gegenüber eine größere Einfachheit des Satzbaues; die Anordnung sei mehr gedrungen und durchsichtig als kunstvoll und verschlungen; daher wird die Satzverbindung dem Satzgefüge vorgezogen und ein verwickelter Periodenbau thunlichst vermieden. Während es Aufgabe der wissenschaftlichen Darstellung ist, die inneren Beziehungen der einzelnen Aufstellungen mit möglichster Feinheit hervorzuheben, und dieselbe hierzu der mannigfaltigsten Bindewörter bedarf, ist ein solches vorsichtiges Abwägen dem Wesen der Dichtung zuwider; diese stellt viel lieber die einzelnen Sätze mit keckem Griff unvermittelt nebeneinander und läßt den inneren Zusammenhang eher erraten, als sie ihn zum Ausdruck bringt; man denke nur an die altfranzösische Losung: „le roi est mort! vive le roi!“ Infolgedessen werden in der Poesie Konjunktionen und Adverbien sparsam gebraucht und die einfacheren den gedanklich minder einfachen vorgezogen. Es dürften daher Wörter wie: infolgedessen, mithin, demzufolge, nichtsdestoweniger, zudem, übrigens, ohnehin, sehr und Verhältniswörter wie: ungeachtet, anläßlich, bezüglich fast nie in dichterischen Werken am Platze sein. Wie sehr diese fein ausgeklügelten Beziehungen dem dichterischen Geiste widerstreben, beweisen die humoristischen Gedichte von Wilhelm Busch, die gerade durch absichtliche Benutzung derartig nüchtern sachlicher Wendungen vielfach erheiternd wirken. Der Gegensatz von dichterischer Sprache und wissenschaftlicher Darstellung, gerade wo auch die letztere sich ästhetisch die höchsten Ziele steckt, erhellt daraus, wenn man Meisterwerke beider Arten, z. B. Heyses Novellen und Treitschkes geschichtliche Prosa, einander gegenüberstellt; der Stil in ersteren ist im Aufbau weit minder reich gegliedert als bei Treitschke, ohne darum minder kunstvoll zu sein. Noch einleuchtender wird dies bei einem

Schriftsteller, der wie Adolf Stern sowohl poetische als wissenschaftliche Prosa schreibt und sich in beiden Fällen die höchsten Ziele steckt; während in seinen litterarhistorischen Werken der Stil periodenreich, vielverzweigt und feingegliedert ist, zeigt die Satzbildung in seinen Romanen, namentlich in seinem Meisterwerke „Camoëns", vornehmlich Einfachheit und Gedrungenheit. Das Können eines Dichters wird stets in geradem Verhältnis zu seiner sprachmeisternden Kraft stehen; da aber die Sprache kein totes Gefüge, sondern ein lebendiger, in stäter Veränderung, in stätem Wachsen begriffener Körper ist, muß sich die bildnerische Kraft des Poeten auch in Wortneubildungen bewähren, und man hat das Vermögen, mit Glück neue Wörter zu bilden, nicht ganz mit Unrecht als den Maßstab schöpferischer Begabung betrachtet. Es sind hier die verschiedensten Zusammenstellungen von Haupt-, Zeit-, Eigenschaftswörtern uud Partizipien in vielfachen Beziehungen möglich. Wie glücklich sind Bildungen wie: lampenhelle, Götterpracht, eratmend, wellenatmend, feuchtverklärt, ruhevoll, Gesundheitsblick, himmelhoch jauchzend, sich vertaumeln (Goethe), gelichtet, Götterstärke, festgemauert, Himmelsfackel, bergetief, schwanenweiß, blutrotdüster, entfleischt, Götterfreund (Schiller), Bettlerkönigin, Regenbogenglanz (Uhland), Flammenschürer, Frühlingseis (Meißner), Silbersee, Wellenschäume (Platen), Sonnenduft (Geibel), Eisenbraut (Körner), Königsleiche (Strachwitz), Wüstenkönig (Freiligrath), Kerzenflor, Weltenleiche (Julius Grosse), sich verträumen (Scheffel), braungoldig, dämmerlautlos, Meerestruhe, winteröde (Jensen), Sonnenhaupt, gewölkumkränzt, sternenglanzumblüht (Heinrich Hart), myrtenkranzgeschmückt, Sünderhaupt, branddunstig (Julius Hart), im Blütenblätterfall, der niederbrach (Detlev Frhr. v. Liliencron). In höherem Maße noch bewährt sich geniales Können an Wortbildungen, die aus einem freien Schaffen nach der Analogie anderer Wörter, aus einer glücklichen Umbildung vorhandener Stämme

hervorgegangen sind, z. B. Kömmling, mälig (durch Rückbildung aus Kompositis), wohlig, geruhig, befriedet, der Schleicher (Goethe), es nebelt, schollern (Schiller), thränen (für weinen), bei Schiller und Kleist, Volkstum (Jahn), entzöpfen, der Kommer (Dahn), schettern (Jensen), aus Engelsmunden, Schwele (J. Hart), Gewell, sich wellen, krampfend, glurren (H. Hart), falben (für gelb werden), langen für länger werden und saften für Saft treiben (alte Bauernregel), wabern (Wagner), benonsensen (Musäus), verbiestert und verbaßt (Groth), Gethale. Solche Bildungen entstehen teils durch Umschweißung vorhandener Wörter zu einer anderen Wortgattung, teils durch Erweiterung und Verkürzung der Wortform, durch glückliche Umbildung mundartlicher Ausdrücke oder auch durch freie Nachbildung von Naturlauten oder sonstwie als Wiedergabe sinnlicher Eindrücke. Im allgemeinen wird sich der schöpferische Geist der Sprache gegenüber darin zeigen, daß er machtvoll seine eigenen Wege einschlägt und neue Blüten in den Kranz der Sprache reiht, während das minder bedeutende Talent gebahnte Pfade zu benutzen gezwungen ist.

Von hohem Werte für Anschaulichkeit, Lebendigkeit und kennzeichnende Prägung der Sprache ist der Wohlklang, der befördert wird durch Lautmalerei. Dieselbe beruht darauf, daß wir mit gewissen Lauten, wie mit bestimmten Lautverbindungen besondere Vorstellungen verknüpfen, und so muß der Dichter, der uns im tiefsten Innern packen will, die besondere von ihm gewollte Stimmung durch geeignete Lautbilder unterstützen. Hier kommt ihm aber die Sprache auf halbem Wege entgegen, denn in der That zeigen die Worte, welchen verwandte Vorstellungen zu Grunde liegen, vielfach ähnliche Laute. Deshalb kommt es für den Dichter darauf an, daß er mit seinem Empfinden die rechte Stimmung zu ergreifen und festzuhalten vermag, es wird ihm dann die geeignete Farbengebung von selbst zufließen. So hat sich der

Stabreim und die Assonanz mit innerer Notwendigkeit aus dem Wesen der älteren deutschen Sprache heraus gebildet, und unsere Muttersprache zeigt sich gerade durch diesen besonders innigen Zusammenhang zwischen dem Begriff und dessen äußerem Bilde in ihrer tief durchgeisteten Natur. Zunächst seien die Selbstlauter betrachtet, von denen a, i, u die ursprünglichen, e und o die abgeleiteten sind. Schon der Stellung der Sprachwerkzeuge nach ist a der einfachste und der erste Laut, und dies wird dadurch bestätigt, daß sämtliche Kultursprachen ihr Alphabet mit a beginnen. Es bezeichnet anfänglich den Ausdruck der urwüchsigen Bewunderung des menschlichen Einzelwesens der überwältigenden Erscheinung der Gesamtwelt gegenüber, und daher werden die Begriffe, die uns hoch, Ehrfurcht heischend, bedeutend erscheinen, mit Hülfe dieses Lautes in Worte eingekleidet wie: Vater, Ahnen, Saal, erhaben, Adler, klar, wahr, Sage, Strahl. Wie wunderbar erscheint das Königliche des A-Lautes bei Schiller mit dem Inhalte der Dichtung verschwistert:

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im altertümlichen Saale
Saß König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.

Das kurze a dagegen findet sich in Wörtern, mit deren Inhalt sich, der Jungfräulichkeit des Lautes entsprechend, der Begriff der schöpferischen, im geheimen werdenden Natur verbindet, und besonders die grünende Pflanzenwelt ist hier vertreten: Gras, Matte, Blatt, Pflanze, Halm, Stamm, Ast, Wald, Tag (ursprünglich kurz). Der I-Laut hat ein weniger bestimmt abgegrenztes Gepräge, doch liegt in ihm etwas friedlich Anmutendes, er drückt vorzugsweise eine still heitere Grundstimmung aus: lieben, Frieden, minnen, spinnen, sinnen, bieten, bilden, mild, gießen, Himmel, Silber, schmiegen, wiegen, liegen, singen, schwingen, Kind, Wind,

gelind. Die Berechtigung dieſer Kennzeichnung des i ergiebt ſich aus folgender Strophe:

Blick' um dich her, es predigt dir vom Lieben,
Was du auch ſchauſt in aller Höh' und Tiefe;
Der Himmel ſelber ward zum Liebesbriefe
Mit Silberſchrift auf blauem Grund geſchrieben.

(Geibel.)

Der Eindruck wird hier noch beſonders dadurch erhöht, daß der I-Laut in den Reim verlegt iſt. Gleiche Stimmung ſpricht aus:

Leiſe zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute.
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus ins Weite!

(Heine.)

Der U-Laut drückt in ſeinem dumpfen Klange das Ernſte, wie das Grauſenvolle, Schauerliche, aber zugleich auch das Erhaben-Prächtige aus: Stunde, Sturm, Blut, dumpf, Fluch, Dunſt, Uhu, Sumpf, Glut, Grund, Wunde, Schutt, Purpur, funkeln, Rubin, Rune, dunkel, Ur-, Rute, murmeln, murren. Unter dem Zeichen der U-Stimmung ſtehen die folgenden Verſe:

Eben ſchlug die dumpfe Geiſterſtunde,
Und da ſchien es ihr erſt wohl zu ſein;
Gierig ſchlürfte ſie mit blaſſem Munde
Nun den dunkel blutgefärbten Wein.

(Goethe.)

Uhu, Schuhu tönt es näher.

(Goethe.)

Der E-Laut iſt der am wenigſten urſprüngliche und zugleich der farbloſeſte Vokal; er iſt im Deutſchen aus a, i oder aus dem Diphthong ai entſtanden; aus a bei Heer (hari), aus i bei geben (giban), aus ai bei Schnee (snáivs); infolgedeſſen läßt ſich eine beſtimmte Weſenheit des e, das außerdem in Ableitungsſilben und Vorſilben (letzterer, gethan) überwiegt und in Flexionsendungen allein vorkommt, nicht er-

kennen; das aus dem a und ai entſtandene e hält im allgemeinen das Gepräge der Erhabenheit feſt, wie die folgenden Wörter kundthun: Ehre, Meer, See, Weh, ſchwer, hehr. So erſcheint für Klangmalerei allerdings das e am wenigſten dankbar; es wäre aber eine irrige Auffaſſung, wenn man dem Dichter zumuten wollte, nur der „Schönheit" wegen klangvollere Vokale auszuwählen; jeder Laut wird, wenn er aus der herrſchenden Stimmung heraus gefunden iſt, wohlklingend erſcheinen; der Umſtand, daß in der That das e am wenigſten wirkungsvoll unter den Selbſtlautern iſt, beruht darauf, daß es ſeine Herrſchaft in der Sprache gewiſſermaßen einem formellen Verfalle derſelben zu verdanken hat, und der Dichter wird daher mit innerer Notwendigkeit unbewußt zu den urſprünglicheren, friſcheren Lauten zurückſtreben. Ein farbloſer, wenig kennzeichnender Vokalismus wird deshalb meiſt einen Mangel an innerer Nötigung auf Seite des Dichters erkennen laſſen, wie andererſeits auch eine zu erzwungene Häufung volltönender Vokale auf Mache hinweiſt.

Das o, aus a, au oder u hervorgegangen, hat vielfach die Bedeutung des Großen, Machtvollen feſtgehalten, wie Gott, groß, hoch, Lohe, Thron, Krone, Dom, Strom. Seinem dumpfen Klange entſprechen auch Zeitwörter wie donnern, grollen, rollen, pochen, kochen, brodeln. In dieſem Sinne dient es in folgendem Verſe zu wirkſamer Lautmalerei:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückiſche Marmor.
(Voß, Homerüberſetzung.)

Auch das Erſchütternde vermag der O-Laut trefflich wiederzugeben wie in:

O, ich hab' geſchlagen mein Rotroß tot,
Und 's war ſo ſtolz und treu. — O!
(Herder, Übertragung einer altſchottiſchen Ballade.)

Trefflich bewährt ſich das o zur Bezeichnung eines wirren Getöſes:

Was rennt das Volk, was wälzt ſich dort
Die langen Gaſſen brauſend fort?
Stürzt Rhodus unter Feuersflammen?
Es rottet ſich im Sturm zuſammen.

(Schiller.)

Von den Diphthongen läßt ſich ſagen, daß ſie in ihrer Klangfülle einen hervorragenden Schmuck der deutſchen Sprache ausmachen, wie ihn in ähnlicher Weiſe nur das Griechiſche beſitzt; die Bedeutung richtet ſich meiſt nach dem ausſchlaggebenden Grundlaute: ai bezeichnet etwas Erhabenes oder Liebliches oder einen zwiſchen beiden Vorſtellungen in der Mitte liegenden Begriff wie Hain, Maid, Waidwerk, Heide, Mai, Gejaid. Der Regel nach iſt indes dieſer Laut in ä getrübt worden, und die Worte, in denen er ſich gehalten hat, haben, wie man ſieht, meiſt ein altertümliches Gepräge; ei klingt dagegen vorwiegend mild und weich und erzeugt die Vorſtellung des Hellen, Freundlichen: ei, hei, heiſa, weich, ſchmeicheln, ſtreicheln, heiter, weiß, ſcheinen, eitel, fein; es entſpricht dieſer Sinn auch ſeinem geſchichtlichen Urſprung, der meiſt auf i zurückführt:

Wem Gott will rechte Gunſt erweiſen,
Den ſchickt er in die weite Welt;
Dem will er ſeine Wunder weiſen.

(Eichendorff.)

Der Diphthong au giebt ſeiner Zuſammenſetzung nach vornehmlich Stimmungen von in ſich befriedeter Ruhe bis zu gewaltiger Bewegtheit des Empfindens wieder, wie es ſich an Aue, ſchauen, Frau, Traum, Braut, blau !— brauſen, rauſchen, raunen, plaudern, fauchen — Grauſen, Schauer, Staunen, Grauen erweiſt. Der Eindruck des Überwältigenden wird durch das au in Folgendem hervorgerufen:

Erſtaunt, mit wolluſtvollem Grauſen
Hört ihn der Wanderer und lauſcht,
Er hört die Flut vom Felſen brauſen,
Doch weiß er nicht, woher ſie rauſcht.

(Schiller.)

Mit luſtvermengtem Grauen
Bleibt unſer Ritter ſtehn,
Das Wunder anzuſchauen.

(Wieland.)

Die Umlaute ä, ö, ü, äu, eu ſind ihrer abgeleiteten Herkunft gemäß am wenigſten charaktervoll; ä, ö, ü dienen hier und da zur Nachbildung beſtimmter Laute, während äu und eu ſich in der Bedeutung oft dem a und au anſchließen; ſie alle vermögen nicht unweſentlich zur Belebung des Tonfalles beizutragen. Ein beſtimmtes Gepräge läßt ſich bei dieſen Lauten ohne Deutelei nicht erkennen.

Die Vokale ſind die eigentlichen Grundſtoffe der Sprache, die Träger der urſprünglichſten Empfindungen; ihnen gegenüber dienen die Konſonanten als Bindemittel, ermöglichen eine feinere Ausgeſtaltung der Sprache und bringen einen Reichtum innerer Beziehungen zu wechſelvollem Ausdruck. So liegen den beſtimmten Konſonanten und Konſonantenverbindungen ſchärfer abgegrenzte Vorſtellungen, beſonders auch verſchiedenartige Bewegungen im Raume zu Grunde; aus der Verkettung der Grundempfindungen, die in den Vokalen zum Ausdruck gelangen, mit den vorwiegend mechaniſchen Begriffen, die ſich an die Konſonanten knüpfen, ſetzt ſich das wunderbare Gefüge der Sprache mit ſeinem Reichtum an Vorſtellungen zuſammen. Wie der Dichter nun mit den Vokalen malt und Stimmungen wiedergiebt, ſo können ihm wiederkehrende beſtimmte Konſonantenverbindungen zur Verſinnlichung eben der Vorſtellungen dienen, die ſich an ſie knüpfen. Bei der großen Fülle der Mitlauter in ihren verſchiedenen Zuſammenſtellungen ſeien hier nur die bezeichnendſten derſelben hervorgehoben. Bl dient der Vorſtellung des Leuchtenden und Blendenden, wie es ſich an blinken, blenden, blank, blau, bleich, blaß, blühen, Bluſt, Blut, Blachfeld offenbart. Br erzeugt den Begriff des rauſchenden Zuſammenſtoßes wie: brauſen, branden, brechen, brennen, braten, brühen, brodeln. Sehr deutlich iſt aus der

Zusammensetzung fl eine sanft gleitende Bewegung herauszuerkennen wie in fliegen, fließen, flattern, fliehen, Flagge, flüstern, fluten, Flitter, Flotte, Flunder, flink, flügge, flennen. Daß fr eine muntere Bewegung darstellt, erkennt man leicht an dem Turnerspruch frisch, fromm, fröhlich, frei, auch im behaglichen Fressen finden wir in diesem Sinne es wieder. Gl dient dem Begriff des Dahingleitenden oder des still Leuchtenden, wie: glatt, Glück, Glas, gleiten, glitschrig, glimmen, glühen, Glast, glänzen, glauben darthut. Gr wird besonders zum Ausdruck des in sich Gefesteten, Wohlbegründeten verwandt wie bei groß, Grund, greifen, Graf, Grab, Gruft, Grad, Grimm. H drückt etwas Hohes, geistig Belebtes aus wie: hoch, hehr, herrlich, heilig, Held, hoffen, Himmel, Hölle, Haß. Kn dient oft zur Wiedergabe eines scharfen Geräusches wie: knattern, knallen, knistern, knuspern, knicken, knacken, oder als Ausdruck der räumlichen Verdickung eines Gegenstandes: knüpfen, Knorren, Knoten, Knopf, Knollen. Kr drückt gern einen Zwang aus und bezeichnet das Gebrochene, sich Krümmende: krank, kraus, krumm, Kranz, Krone, kriechen, Kreuz, Krahn, Kreis, Kruste, Kralle. L steht für das Liebliche, Leise, Linde, m für das Mannhafte, Mächtige, Mutige; n findet sich als Ausdruck des Verneinenden, schroff Ablehnenden, Harten in nicht, nein, Neid, niedrig, Nacht, Not, Nadel, Nuß, necken, Nix, Neiding. P bezeichnet öfter in seinem harten Klange einen äußeren Druck, namentlich aber Pr weist auf eine gewaltsame Kraftentladung hin wie in prallen, prellen, prusten, prasseln, prügeln, pressen, dann aber auch in geistigem Sinne auf das herausfordernd Auftretende wie in Protz, Prunk, prassen, prangen, prahlen, Pracht, preisen. Qu drückt etwas Bewegliches, Emporquellendes oder sich gewaltsam Emporringendes aus: Quelle, Qualle, Queckfilber, erquicken, quaken, quetschen, quarren, Qual. Durch r wird oft ein Vorwärtsbewegen über Hindernisse veranschaulicht, die der

Bewegung etwas Rauhes geben; man erkennt das an rauſchen, raſſeln, raunen, rieſeln, rinnen, ringen, ranken, raſcheln, rattern, rudern, rucken, rammen, reden (ruckweiſes Hervorſtoßen der einzelnen Tonwellen); in übertragenem Sinne begünſtigt dann das r die Bedeutung des Großen, Gewaltigen wie in Recke, Rieſe, Rat, Roland. Mit ſ wird häufig einem Streben nach Verſenkung in einen Gegenſtand oder umgekehrt nach Offenbarung einer Erkenntnis Ausdruck verliehen: ſenken, ſinnen, ſehnen, ſäumen, ſorgen, ſäen, ſehen, ſegnen, ſingen, ſagen; ſch kündet gern ein freudig-friſches Vorwärtsdrängen wie in ſchäumen, ſchaffen, ſchallen, ſchießen, ſchimmern, ſcheinen, ſcherzen, ſchillern. In ſchl erkennt man oft ein mehr oder minder ſchnell gleitendes Vorwärtsſtreben, z. B. an ſchlingen, ſchlüpfen, ſchleichen, ſchlank, Schlange, oder auch eine ſchwerfälligere Bewegung: ſchleppen, ſchlottern, ſchleifen, ſchlürfen, ſchlucken; hierher paſſen auch noch die Hauptwörter Schlamm, Schleim, Schlot. Schm veranſchaulicht ein Niederdrücken durch Liſt oder Gewalt; man denke an ſchmettern, ſchmelzen, Schmach, ſchmeißen, ſchmeicheln, ſchmieren, ſchminken, Schmerz. Eine leichte, ſchwingende Bewegung wird durch ſchw kundgegeben: ſchweben, ſchwingen, ſchwellen, ſchweifen, ſchwanken, ſchwinden, ſchwimmen, Schwaden, ſchwelen, ſchwirren (in letzterem Wort drückt ſchw die ſchwingende Bewegung des Gegenſtandes, i die helle Farbe des Tones und rr die ſurrende Bewegung desſelben geradezu wunderbar aus); ſp und ſpr bezeichnen beſonders eine auseinandertreibende Bewegung, wie ſich dies an: ſpalten, ſperren, ſpannen, ſpellen, ſprengen, ſpreizen, ſprudeln, ſprechen, ſprühen, ſprießen, ſpringen, ſpinnen u. ſ. w. offenbart; ſt deutet auf das Feſte, ſicher Ruhende, man denke an ſtehen, Stein, ſteil, Stock, ſteif, ſtolz, Stamm, ſtill, ſtark; t weiſt auf ein nach der Tiefe Gehen, Teilen, Vernichten in: teilen, Thal, tief, Topf, Tonne, tauchen, Trichter, trennen, trinken, tot; w hat ein entſchieden weiches Gepräge, wie ſich

das in Wonne, weich, Wiege, Wunder, Woge, wallen, Wind, Winde u. ſ. w. kundgiebt; z beſonders auch in der Zuſammenſetzung mit w bedeutet eine ſcharfe Kraftäußerung, oft mit dem Beſtreben des Zerteilens gepaart; es ſprechen hierfür: die Vorſilbe Zer-, zerren, zünden, zucken, zanken, zauſen, zaubern, zetern, zwei, zwiſchen, Zwiſt, zwicken, zwacken, zwingen, Zweifel. Aus den vorſtehenden Beiſpielen muß man ſich überzeugen, daß ein innerer Zuſammenhang zwiſchen den Lauten der einzelnen Wörter und den ihnen zu Grunde liegenden Vorſtellungen beſteht und eine durchgreifende Bedeutung beſitzt. Wenn ſich dieſe Beziehung zwiſchen Form und Inhalt auch nicht überall in gleicher Schärfe ausprägt, ſo bekundet ſie ſich doch in überraſchend reichem Maße, und gerade bei den älteren, bedeutſameren Wörtern am unverkennbarſten. Für die Richtigkeit der Aufſtellung einer Lautſymbolik ſpricht auch die Thatſache, daß das Volk mundartlich immer neue Wörter bildet, die im Klange die zu Grunde liegenden Vorſtellungen veranſchaulichen, z. B. fluſchen oder flutſchen für rüſtiges Fortſchreiten der Arbeit, zwiebeln für jemanden planmäßig maßregeln (vgl. das oben über zw Geſagte), quaſſeln oder ſchwafeln für unnützes Schwatzen, Schmuh oder Schmuß für Windbeuteleien u. ſ. w. Ferner iſt es beachtenswert, daß ſinnige Kinder bisweilen den Buchſtaben, ja beſtimmten Namen beſondere Farben und zwar meiſt übereinſtimmend zulegen; es zeigt ſich hier die dunkle Empfinduug eines wirkenden Sprachgeiſtes. Von den Schriften und Abhandlungen, die ſich mit Lautſymbolik beſchäftigen, ſind zu nennen Wilhelm Jordan „Der epiſche Vers der Germanen und ſein Stabreim“ (Frankfurt 1868), Hans v. Wolzogen „Poetiſche Lautſymbolik“ (Leipzig 1876) und Conrad Beyer, „Deutſche Poetik“ (Stuttgart 1882, Bd. I). Die Verwertung der Lautſymbolik bei Richard Wagner muß als eine Geſchmacksverirrung, als eine Gewaltthat am Sprachgeiſt bezeichnet werden, denn das kraſſe Hervordrängen des Stab-

reines bei ihm ist kein Ergebnis künstlerischer Versenkung, sondern künstelnder Mache; Wortbildungen wie „schleckes Geschlüpfer" sprechen allem gesunden Geschmack Hohn; andererseits muß vom Standpunkte musikalischer Technik aus zugegeben werden, daß Wagners Zusammenstellungen als Träger des Leitmotivs vortrefflich wirken; wenn man selbst seine sprachmeisternde Kraft in ihrer Art für genial erklären will, muß man doch betonen, daß es der Geist der Dichtkunst nicht gewesen ist, der ihn bei seinen Schöpfungen geführt hat. Wissenschaftlich wertvoll sind die Folgerungen, die Ernst von Wolzogen aus Wagners Texten für die Lautsymbolik gezogen hat.

Bei all ihrem Reichtum und all ihrer Geschmeidigkeit setzt unsere Muttersprache doch auch den Absichten des Dichters nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegen. Was den Vokalismus anlangt, so ist es das Überwiegen des stummen und des tonlosen e (beide meist aus älterem a entstanden) in End- und Ableitungssilben, das den Vollklang der Sprache vermindert; außerdem begünstigt das stumme e der Endsilben den Hiatus (von hiare, klaffen), d. h. das unschöne Zusammentreffen zweier Vokale an der Scheide zweier Wörter. Dem Geiste der deutschen Sprache ist es eigentümlich, daß die einzelnen Wörter scharf gesondert erscheinen, worauf schon unser Reichtum an Mitlautern hinweist; deshalb verletzt es unser Sprachgefühl, wenn zwei benachbarte Wörter in der Aussprache verschwistert erscheinen, wenn es also dem Organ Schwierigkeiten macht, die zusammenstoßenden Vokale in der Aussprache zu trennen. Es ist demnach das Zusammentreffen zweier Vokale im Aus- und Anlaut dann zu meiden, wenn dieselben hierdurch leicht als ein Laut erscheinen, zumal in der gebundenen Form durch solche Verschweißung der Rhythmus, in dem jeder Selbstlaut seinen ganz bestimmten Platz hat, schwere Einbuße erleiden kann. Im besonderen gilt die Regel von der Vermeidung des Hiatus für die dichterische

Form; in engeren Grenzen wird aber die Vermeidung desſelben auch von der künſtleriſch vollendeten Proſa angeſtrebt, nur daß hier bei weitem nicht alle Vokal-Verbindungen als Hiate erſcheinen, die in der Poeſie als ſolche gelten müſſen. Es liegt dies daran, daß die Bewegung des Rhythmus oft anſtoßende Vokale in der Ausſprache zuſammendrängt, die ſich in der Proſa mühelos getrennt leſen laſſen. Beſonders läſtig macht ſich der Hiat bemerklich, wenn die zuſammenſtoßenden Vokale die gleichen oder doch nahe verwandte ſind, ferner wenn ſie in einen Diphthong zuſammenfließen, oder endlich wenn einer derſelben ein ſtummes e iſt. Weniger tritt der Hiat hervor, wenn die betreffenden beiden Buchſtaben durch ein friſches Einſetzen des Tones oder durch eine Cäſur, Diäreſe geſchieden werden, und von Versmaßen ertragen ihn daher das trochäiſche und jambiſche immer noch eher als die bewegteren anapäſtiſchen und daktyliſchen Rhythmen. Als beſonders häßliche Hiaten ſeien aufgeführt: zu⌒uns, da⌒ich, rede⌒immer, da⌒unter, ſie⌒iſt, alberne⌒Empfindſamkeit, du⌒erkennſt; etwas erträglicher ſind zu⌒oberſt, die⌒Erkorne, die⌒einen; als völlig unbedenklich dagegen müſſen gelten: die⌒andern, ſo⌒iſt, wie⌒oben, die⌒Uhr. Man kann wohl ſagen, daß bei der Schöpfung einer ſprachgewaltigen Dichterkraft der Hiatus weniger zu Tage tritt; aber andererſeits iſt der Mangel an Feinfühligkeit den Mißklängen des Hiatus gegenüber gerade ein Kennzeichen der Stümperei. Im allgemeinen wird die Haltung dem Hiatus gegenüber vom dichteriſchen Takt und von der Sprachkunſt des Poeten abhängen; eine gänzliche Vermeidung muß mit unverhältnismäßigen Opfern auf Koſten des Gehalts erkauft werden. In der Proſa werden höchſtens Klänge wie zu⌒uns und da⌒unten, nicht aber Bildungen wie hatte⌒ich vermeidbar ſein; dieſelben verlieren auch hier ihren häßlichen Beigeſchmack. Der Dichter beſitzt nun gegen das Überwuchern des ſtummen e ein wirkſames Schutzmittel in der Eliſion, d. h. in der Weglaſſung

des e oder auch des „es“ am Ende der Wörter. Die Endsilbe e kann in einer größeren Anzahl von Fällen in gebundener Rede abgestoßen werden, ohne daß die Sprache hierdurch erzwungen wird; es kann dies geschehen bei allen Wortarten mit Ausnahme der Fürwörter, Eigenschaftswörter und des unbestimmten Artikels; indes auch als Mehrheitendung der Hauptwörter ist das e in der Regel unentbehrlich: seine Ausstoßung wird in diesem Fall aber einigermaßen gerechtfertigt, wenn es sich um mehrere syntaktisch zusammengefaßte Begriffe handelt wie: Berg' und Thäler, Städt' und Dörfer, Wind' und Wellen, so daß das Pluralzeichen doch an dem letzten der Wörter zu erkennen ist. Die Ausstoßung des e wird in der Regel äußerlich durch einen Apostroph angedeutet: hatt' ich, Sünd' und Schand', eh' ihr kamt, die Reh' und Hirsche, dem Buch entnahm; letztere Wendung, die Weglassung des e beim Dativ, geht mehr und mehr in die Prosa über und wird daher äußerlich nicht mehr bezeichnet. Während die Ausstoßung des e als Endsilbe zunächst der Vermeidung des Hiatus dient, dann aber auch rhythmische Glätte, Wucht und Knappheit der Sprache befördert, verfolgt die Abwerfung der Endsilbe „es“ lediglich den letzteren Zweck. Dieselbe kann nur stattfinden beim Nominativ oder Accusativ Singularis der Eigenschaftswörter, und zwar nur dann, wenn entweder das Eigenschaftswort mehrsilbig ist, oder wenn, falls dasselbe einsilbig, das folgende Hauptwort mit einer unbetonten Silbe beginnt; zulässig ist also ein herrlich' Weib, ein süß' Geschöpf, aber nicht ein hold Weib, ein wild Meer. Dabei ist noch zu bemerken, daß bei mehreren zu demselben Hauptwort gehörigen Eigenschaftswörtern entweder alle oder keines apostrophiert sein müssen; also ein schön' und rosig' Antlitz oder ein schönes, ros'ges Antlitz, aber nicht ein schönes, rosig' Antlitz. Die Elision ist gewissermaßen ein Zugeständnis, welches die Syntax der dichterischen Sprache macht; die in Obigem angegebenen Grenzen dieses Zugeständnisses werden durch die Gesetze des Wohl-

klangs bestimmt; dieselben sind bisher unseres Wissens noch nicht erschöpfend festgelegt worden und werden nicht nur von Dichterlingen und Stümpern, sondern gelegentlich leider auch von berufenen Dichtern überschritten; doch eine solche Überschreitung macht sich dem feinfühligen Leser sogleich als eine Versündigung gegen den Sprachgeist bemerklich. So ist es fast immer unzulässig, die Silben en, em, er in irgend welcher Wortbildung abzustoßen, und besonders Wendungen wie „den Held" und „im Herz" sind geradezu fehlerhaft; allgemein statthaft ist eine Ausnahme, wenn „allen" mit dem Artikel steht, also „in all' den goldnen Sonnentagen" statt „in allen den" u. s. w.; ebenso „mit all der Riesenkraft" statt „mit aller der Riesenkraft". Eine zweite, jedoch anfechtbarere Ausnahme kann stattfinden, wenn zwei Adjektive durch „und" verbunden werden, z. B. „ein recht' und schlechter Bürgersmann", „mit laut' und leisem Schlage", „in gut' und böser Stimmung"; erträglich wird indes hier die Elision nur bei Zusammenstellung gegensätzlicher, halb sprichwörtlicher Begriffe. Weit eingeschränktere Bedeutung besitzt die Elision im Anlaute der Wörter. Die Abkürzung von „eine" und „einen" in 'ne und 'nen muß als geradezu abscheulich verworfen werden und stört selbst in niedrig komischen Darbietungen. Dagegen allgemein üblich ist die Verkürzung von „es" und „das" in s, z. B. „Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht" (Bürger), „Ich kann dir's nimmer sagen", „Ach, wie wär's möglich dann"; in diesem Falle schmiegt sich das s an das vorhergehende Wort an, es findet eine Zusammenziehung zweier Wörter statt. Dieses „es" kann aber auch für sich stehend, selbst im Anlaut eines Verses apostrophiert werden, z. B. „'s war einer, dem's zu Herzen ging"; bisweilen wird auch, besonders in volksmäßiger, etwas altertümelnder Sprache die Partikel ge vor den Partizipien weggelassen, und man gebraucht Formen wie gessen, bracht, kommen, gangen: ebenso „mal" für einmal wird in einem leicht hingeworfenen Gedicht,

das frisch-fröhlicher Stimmung entsprungen ist, zu dulden sein. Im Inlaut ist die Elision eine recht häufige. Die Sprache an sich hat bereits im Verlauf ihrer neueren Entwicklung kürzere Formen gebildet; während noch zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts Formen wie er gehet, er liebet üblich waren, ist jetzt das e weggefallen; der Gebrauch der älteren Formen hat innere Berechtigung, wo es sich um ein feierliches Gepränge der Sprache handelt, z. B. Wen suchet ihr? (Ev. Joh. 18, 4), Warum ergrimmest du und warum verstellen sich deine Gebärden? (1. Mose, 3, 6). Gott sahe an alles (1. Mose, 1, 31). Wo aber ohne tieferen Grund, lediglich zur Ausfüllung des Versmaßes das e dem Sprachgebrauch zuwider eingeschoben ist, zeugt es von einem Mangel echten dichterischen Könnens. Beim Plural der Hauptwörter kann das e der Endung vor einem n ausgestoßen werden, wenn es seine Stelle hinter einem Vokal oder einem h hat: Höh'n, Frau'n, Gau'n, Raa'n, See'n, Weh'n; unter den gleichen Bedingungen ist dies bei den Zeitwortformen, die mit en schließen, zulässig: wir sahn, sie stehn, du sollst bereun. Außerdem läßt sich en in n zuweilen hinter den Liquidis l und r kürzen: groll'n, verlor'n, Well'n, Herrn, führ'n. Ferner kann das e und i in Ableitungssilben ausgestoßen werden, falls denselben noch eine Beugungssilbe angehängt ist: ew'ges, beff'res, herrlich'res, schön're, saft'ger, sel'ger, verschied'ne. Die durch Abschleifung der Sprache im mündlichen Ausdruck entstandenen Auslassungen des a wie drin, drum, dran, drüber sind der poetischen Sprache oftmals dienlich, weil sie den Umfang inhaltlich unbedeutender Worte beschränken. Diese mannigfachen Zugeständnisse, welche für die Behandlung der dichterischen Sprache gültig sind, scheinbar willkürlich und zusammenhanglos, erweisen sich bei näherer Betrachtung als aus den Bedingungen eines der deutschen Sprache angemessenen Tonfalls erwachsen; mit unbedingter Gewißheit läßt sich selten das Erlaubte vom Un-

erlaubten sondern, die letzte Entscheidung bleibt stets dem dichterischen Sprachgefühl überlassen. Im allgemeinen wird der Wohlklang durch einen aus der Stimmung hervorgehenden Wechsel der Vokale bedingt; es läßt sich aber nicht leugnen, daß der übergroße Reichtum der deutschen Sprache an Konsonanten leicht durch unschöne Häufung derselben zu Mißlauten führt, namentlich wenn viele Zischlaute zusammentreffen wie bei: gespenst'sches Schloß, du zischst, Selbstsuchtstriebe, Fischschwanz, du stürzst zu Füßen; ebenso beeinträchtigt der Zusammenstoß zweier gleicher Konsonanten im Aus- und Anlaut zweier benachbarter Wörter leicht den Wohlklang, weil es dem Organ dann schwer fällt, die beiden Wörter getrennt zu sprechen. Hier wird deshalb oft die Feile des Dichters ansetzen müssen, um der Gestalt seiner Dichtung ein volles Ebenmaß zu verleihen. Auch eine Ansammlung einsilbiger Wörter, die der Sprache etwas Ödes und Steifes giebt und den natürlichen Klangfall stört, ist zu meiden. Wie die deutsche Sprache trotz mancher Schwierigkeiten, die sie bietet, des höchsten, seltensten Wohllauts fähig ist, zeigt recht augenscheinlich die Perle unserer Lautmalerei, Goethes „Fischer":

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht,
Teilt sich die Flut empor:
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
Was lockst du meine Brut
Mit Menschenwitz und Menschenlist
Hinauf in Todesglut?
Ach, wüßtest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund.

Labt ſich die liebe Sonne nicht,
Der Mond ſich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Geſicht
Nicht doppelt ſchöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angeſicht
Nicht her in ew'gen Tau?

Das Waſſer rauſcht', das Waſſer ſchwoll,
Netzt' ihm den nackten Fuß;
Sein Herz wuchs ihm ſo ſehnſuchtsvoll
Wie bei der Liebſten Gruß.
Sie ſprach zu ihm, ſie ſang zu ihm;
Da war's um ihn geſchehn:
Halb zog ſie ihn, halb ſank er hin
Und ward nicht mehr geſehn.

Wie wunderbar wird gleich im Klange des erſten Verſes durch die dumpfen Vokale in Verbindung mit Ziſchlauten und dem rollenden r das Gewoge des Waſſers gekennzeichnet! In den folgenden Verſen (3—5) iſt die erwartungsvolle Stimmung trefflich wiedergegeben, und dann plötzlich kündet ſich das unerwartete Ereignis durch einen Umſchlag des Rhythmus in „Teilt ſich die Flut empor" höchſt wirkungsvoll an, und der Tonfall giebt das Auseinanderſchlagen der Wellen auf das glücklichſte wieder, das auch aus der erſten Hälfte des folgenden Verſes noch leiſe nachzittert. In der Werbung der Waſſerfee (Strophe 2) wächſt dann mit dem beſtrickenden Wohllaut die Wärme der Empfindung, der Klang der Vokale ſchmilzt in immer ſüßerem Sehnen zuſammen. Ein weiteres Ausholen der Sprecherin zu Beginn der dritten Strophe, ein Herbeibringen neuer Mittel der Überredung läßt mit dem Abſchweifen von ihrem unmittelbaren Zwecke den Ton ein wenig ſinken, bis er ſich mit dem „Lockt dich der tiefe Himmel nicht" zum weichſten und berückendſten Zauber erhebt; eine Wellenbewegung des Tonfalls in „Lockt dich dein eigen Angeſicht" deutet es an, wie die Fei jetzt unmittelbar

zum Empfinden des Fiſchers ſpricht. Nun tritt wieder eine erwartungsvolle Pauſe ein, und wir hören wieder wie im Beginn das geheimnisvolle Raunen der Wogen (Strophe 4, Vers 1). „Netzt ihm den nackten Fuß“ deutet ſchon das Ergriffenwerden an, und in „Sein Herz wuchs ihm ſo ſehnſuchtsvoll“, in dem mächtigen Emporquellen der Worte fühlen wir, wie ſüßes Verlangen ſich dem Fiſcher gleich einer ſchmeichelnden Woge ums Herz legt. Ein ſanftes Locken ſpricht wieder aus dem 5. Verſe, bis „Da war's um ihn geſchehn“ hart und rauh das Verhängnis betont; doch dieſer Eindruck wird in dem vorletzten Verſe durch die wieder vorbrechende Empfindung des ſüßen Verdämmerns verhüllt, und eine halb verſchleierte Wehmut erhält dann in den halbgetrübten Vokalen des letzten Verſes das Schlußwort. Eine Folge der wunderbaren Anſchaulichkeit und kennzeichnenden Klangfülle des Gedichtes iſt es, daß der Umſtand, daß ſowohl in der zweiten Strophe (ihm—Menſchenliſt) als auch in der vierten (ihm—hin) eine Aſſonanz an Stelle des Endreims getreten iſt, ſich ganz der Aufmerkſamkeit des Leſers entzieht. Zur Verſchleierung dieſer Abweichung tragen die Binnenaſſonanzen in den betreffenden Verſen nicht wenig bei. In gleicher Art ließe ſich die wunderbare Wirkung der Lautmalerei an vielen Dichtungen Schillers, namentlich am „Taucher“ und der „Glocke“ im einzelnen nachweiſen. Lehrreich in dieſer Hinſicht iſt auch Platens „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht“.

Bilder und Figuren.

1. Bilder.

Die dichteriſche Sprache kennzeichnet ſich durch ein Vorherrſchen beſtimmter bildlicher Ausdrücke und Wendungen, welche ihr Anſchaulichkeit, Fülle und Kraft verleihen. Die Bilder ſind aber nicht ein äußerlich anhängender Schmuck der Sprache, ſondern wahrhaft dichteriſches Empfinden bringt ſie mit innerer Notwendigkeit hervor, ſo wie eine Pflanze ihrer Natur nach Blüten treiben muß. Bildliche Darſtellung iſt völlig im Weſen der Sprache begründet und iſt nur mit der Vervielfältigung der Begriffe in der Alltagsſprache mehr in den Hintergrund gedrängt worden, obgleich auch dieſe immer noch mit an ſich dichteriſchen Wendungen und Wortbildungen ſtark durchſetzt iſt, ſo daß ſie der Bildlichkeit durchaus nicht zu entbehren vermöchte. Solche Ausdrücke der Umgangsſprache ſind eben nur durch den allgemeinen Gebrauch in unſerer Vorſtellung verblaßter geworden, ſie üben auf uns nicht mehr den anregenden Einfluß eines neuartigen Bildes aus. Bei dem Worte verwerflich, das auf einem an ſich kühnen Bilde beruht und die Verachtung durch den Begriff des Fort-

schleuderns kennzeichnet, wird sich für gewöhnlich niemand die anschauliche Bedeutung vergegenwärtigen, ebensowenig bei ergreifen, erläutern, bestimmen, besorgen, es erhellt, Umfriedigung, Überspanntheit, Gesetz, Vertretung, Erbauung, Beschaulichkeit, Frauenzimmer und zahllosen andern. Alle diese Wortbildungen beruhen aber, wie nähere Betrachtung zeigt, auf einem dichterischen Bilde, zumeist auf einer Metapher. Sie erweisen die im innersten Grunde bildliche Natur der Sprache, welche bei aller Ausbildung unverändert bestehen bleibt. Im Wesen der Dichtung liegt es nun, immer wieder zu einer sinnlicheren, anschaulicheren, neuartigen Darstellungsart zurückzustreben, so daß sie mit ihrer ursprünglicheren, gewaltigeren Empfindung gewissermaßen dem Verblassen der Sprache entgegenarbeitet, immer wieder deren anschauliche Natur enthüllt. Der Poet, der in Bildern und Gleichnissen denkt, versetzt sich daher nur in die Betrachtungsweise eines ursprünglichen Menschen zurück, er wird sich gern wie jener den Himmel als ein Dach, die Berge als Riesen, den Regenbogen als Brücke, die Wolken als Wölfe, die Sonne als Wagen vorstellen. Allerdings vermag der naive Mensch verschiedene Begriffe mit größerer Unbefangenheit zu verbinden, ihn hindert keine Summe von Erfahrungen, kein genaueres Wissen vom Wesen der Dinge, den Schein für die Wahrheit zu nehmen und sich mit kindlicher Unbefangenheit eine Welt zu bauen, während der neuzeitliche Dichter durch seinen geistigen Standpunkt nicht innerhalb der Erscheinungen, sondern über denselben steht, so daß er stets zu einer gewissen Zurückhaltung gezwungen ist. Infolgedessen wird der Bilderreichtum bei der naiven Dichtung sich mehr unmittelbar aus dem Gehalt ergeben, während der neuzeitliche Dichter die poetische Anschauung erst in den Stoff hineinzutragen hat; die Urpoesie entsteht mithin aus einer an sich dichterischen Weltanschauung heraus, und ihr Kind ist die Mythologie; die Dichtung eines höher gebildeten Volkes hingegen erkämpft sich ihr

Dasein erst im Widerspruch mit den Mächten des Lebens, sie hat einen weiteren Weg zurückzulegen, ehe sie die Fülle der Erscheinungen, die ihr eine vielgestaltete Kulturepoche entgegenführt, in Beziehung bringt zu den ursprünglichen Gesetzen des Daseins. Diese Arbeit indes bedingt eine eingehendere Beschäftigung mit dem Sprachschatz und führt hierdurch zu einer um so mannigfaltigeren Ausgestaltung des Bilderreichtums durch die Schöpferkraft der Poesie.

Unter den Ausdrucksformen nun, welche der Sprache dichterisches Leben und Gepräge verleihen, unterscheidet man zwei Klassen, erstens Bilder oder Tropen und zweitens Figuren. Unter ersteren versteht man sprachliche Wendungen, welche den einen Begriff durch einen andern vertauschen, um hierdurch in einer scheinbaren Verhüllung das eigentlich Gemeinte anschaulicher hervortreten zu lassen. Im gewöhnlichen Leben wird zur Erklärung irgendwelcher Verhältnisse eine rein sachliche, ungeschminkte Darlegung der richtigste Weg sein, aber selbst hier wird der Sprechende, wenn ihn sein Gegenstand lebhafter erfaßt, unwillkürlich Vergleichungen herbeiziehen und den einen Begriff durch den andern erklären und wird hierdurch in der That bei seinem Zuhörer eine lebhaftere Teilnahme erwecken. Der Redner, der ein Geschehnis feiern will, wird alle möglichen Bilder und Vergleiche herbeiziehen, um seinen Gegenstand in herrlichstem Lichte erscheinen zu lassen; mehr als andere Darlegungen aber erhebt die Dichtung den Anspruch auf völlige Hingabe des Genießenden; sie hat kein besonderes Ziel anzustreben, sie will aber wohl der bedingungslosen Teilnahme des Hörers in jedem Augenblicke sicher sein; zu diesem Zwecke genügt es nicht, daß er sich lediglich die Ergebnisse des poetischen Gedankenganges zu eigen macht, er muß denselben vielmehr geistig mit durchleben; die poetische Sprache ermöglicht dies, indem sie durch ihren Bilderreichtum eine erhöhte Thätigkeit seiner Einbildungskraft erzwingt. Wenn es von Juda in der Schrift heißt: „Juda ist ein junger

Löwe", so wird uns durch diese Bezeichnung eines Mannes mit dem Namen eines Raubtiers nicht etwa der Sinn des Satzes dunkel; im Gegenteil, durch die Bereicherung unserer Anschauung, durch Einführung eines neuen Begriffes werden wir zu lebendigerer Auffassung des Inhalts gereizt, als es etwa durch die Worte geschähe: Juda und sein Geschlecht wird sich durch Mannhaftigkeit auszeichnen. Eben dadurch, daß unsere Phantasie zu einer Mitwirkung, zu einer Ergänzung der Worte des Dichters genötigt ist, werden wir in eine gewisse Erregung versetzt, die den Zwecken der Kunstwirkung mehr entspricht, als gelassene Aufmerksamkeit.

Als der verbreitetste und schönste Tropus ist die Metapher zu bezeichnen; sie entspricht auch dem Begriff des Bildes am unmittelbarsten. Ihr Wesen besteht darin, daß eine Vorstellung durch eine andere irgendwie verwandte ersetzt wird; sie beruht also auf einem Vergleiche, den der Dichter im Geiste anstellt; dieser Vergleich wird aber nicht ausgeführt, sondern der Dichter ist so von der Berechtigung desselben durchdrungen, daß er den zu Grunde liegenden Begriff ohne weiteres durch den herangezogenen ersetzt und es dem Hörer überläßt, von diesem wieder auf den ersteren zu schließen. Es muß indes jedes Mißverständnis ausgeschlossen, und die Verständigung zwischen Dichter und Leser muß eine unmittelbare, blitzartige sein, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll. Gerade die Betrachtung des Bildes ist für Erkenntnis des Wesens der Poesie in ihrem Wirken besonders lehrreich, und es wird hier ersichtlich, wie der Kunstgenuß in der Hauptsache dadurch zustande kommt, daß unsere Einbildungskraft angeregt, in begrenztem Sinne zu schöpferischer Thätigkeit veranlaßt wird; diese Thätigkeit kommt gewissermaßen dem Dichter entgegen, indem sie dessen Übertragung in die ursprüngliche Gedankenreihe zurückversetzt und so, diese Bahn innehaltend, der Bewegung seines Geistes folgt. Wenn also der biblische Dichter sagt: „Juda ist ein junger

Löwe", so besteht in diesem Satz das Poetische darin, daß der Begriff eines thatkräftigen Helden durch einen Löwen veranschaulicht ist; die entgegenkommende Thätigkeit des Lesers aber wieder darin, bei lebendigem und verständnisvollem Erfassen der Wendung wiederum auf die Grundlage des Bildes, den thatkräftigen Mann, zurückzuschließen; es besteht somit eine Wechselwirkung zwischen Dichter und Zuhörer, die auf einem Ineinandergreifen der Vorstellungen beruht. Die ursprünglichste Art der Metapher ist die, welche einen sinnlichen Gegenstand oder Begriff für einen andern einsetzt; sie beruht auf der unbewußten Vergleichung äußerlich wahrnehmbarer Gegenstände, auf dem Auffinden von Beziehungen behufs näherer Beleuchtung des einen Gegenstandes durch den andern; so wird die Klinge eines Schwertes als „eherne Zunge", ein unerschütterlicher Held als „Turm in der Schlacht" bezeichnet.

Und sieh, aus dem Felsen geschwätzig schnell
Springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell.
(Schiller.)

Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte!
(Derselbe.)

Zagend auf lebend'gem Throne sehn sie den Gebieter sitzen
Und mit scharfer Klaue seines Sitzes bunte Polster ritzen.
(Freiligrath.)

O Roma, greise Königin versunkner Königreiche!
O Roma, Weltbeherrscherin, jetzt eine Weltenleiche!
(Jul. Grosse.)

Im Bettlerkleide liegt die Welt,
Eine blasse, stumme Leiche.
(Jul. Hart.)

Eine zweite Art der Metapher, die am häufigsten vorkommende, versinnlicht einen geistigen Begriff; in ihr kommt das Streben der Poesie nach körperlicher Anschaulichkeit am besten zum Ausdruck, und sie ist besonders einer kraftvollen

Gestaltungsgabe eigen, spielt namentlich im Drama eine hervorragende Rolle. Zumal die von Shakespeare gebrauchten Metaphern gehören großenteils dieser Gattung an, und dieser Umstand wirft helles Licht auf die versinnlichende Kraft der Sprache dieses Dichters.

Northumberland, du Leiter, mittels deren
Der kühne Bolingbroke den Thron besteigt,
Die Zeit wird nicht viel Stunden älter sein,
Als sie nun ist, eh arge Sünde, reifend
Ausbrechen wird in Fäulnis.
(Shakespeare.)

Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei.
(Goethe.)

Dir war das Unglück eine strenge Schule.
Nicht seine Freudenseite kehrte dir
Das Leben zu.
(Schiller.)

Und so hebst du meiner Seele
Schleier mit der weichen Hand,
Daß sie nichts mehr dir verhehle,
Die errötend vor dir stand.
(Paul Heyse.)

Dein Weg geht aufwärts, abwärts geht der meine;
Im Aufgang ist dein Stern — mein Licht erbleicht.
(Alfred Meißner.)

Und wär' die Welt ein Lanzenwall von Feinden,
Ich bräche mit dem Schwerte für dich Bahn.
(Detlev Frhr. v. Liliencron.)

Weit seltener ist die Metapher, welche einen geistigen Begriff durch einen ebensolchen ersetzt.

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Erde ist voll seiner Güte.
(Psalmen.)

Himmelhoch jauchzend,
Zu Tode betrübt,
Glücklich allein
Iſt die Seele, die liebt.

(Goethe.)

Hier auf mittagsſtiller Wieſe
Unter nickend grünem Strauch,
Wie vom fernen Paradieſe
Meiner Kindheit weht ein Hauch.

(Wilh. Jenſen.)

Der Jugend Tod nun ſchau ich mit Entſetzen
Und muß umflort des Leides Pfade gehen.

(Albert Möſer.)

In Morgenſtille ſteht der Hag,
Um den der weiße Nebel braut,
Doch dein gedenkend wird es Tag,
Und Lerchenjubel ſchmettert laut.

(Adolf Stern.)

Endlich kann auch ein mehr geiſtiger Begriff an Stelle einer ſinnlich wahrnehmbaren Vorſtellung treten; dieſe Metapher dient dazu, das Lebloſe zu durchgeiſtigen, die Natur zu beſeelen und iſt zumal Darſtellungen eigen, die einen hohen gedanklichen Schwung offenbaren.

Wie biſt du vom Himmel gefallen, du ſchöner Morgenſtern? Wie biſt du zur Erde gefället, der du die Heiden ſchwächteſt? Gedachteſt du doch in deinem Herzen: Ich will in den Himmel ſteigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen.

(Jeſaia.)

Die Sonne tönt nach alter Weiſe
In Bruderſphären Wettgeſang,
Und ihre vorgeſchrieb'ne Reiſe
Vollendet ſie mit Donnergang.

(Goethe.)

Lacht der unbewölkte Zeus.

(Schiller.)

Wenn der Frühling auf die Berge ſteigt.

(Bodenſtedt.)

Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus ins Weite!

(Heine.)

Die letztere Art der Metapher geht schon vielfach zur Personifikation über. Überhaupt lassen sich nicht immer scharfe Grenzen ziehen, zumal häufig mehrere verschiedene Bilder mit einander verschmolzen sind und es vielfach auf die Art der Auffassung ankommt. So paßt das folgende Bild:

Und jede Feigheit sterb' an diesem Orte.

(Dante.)

sowohl in die zweite als auch in die vierte Klasse von Metaphern, denn einmal ist der Begriff des Entschwindens durch sterb' kraftvoller veranschaulicht und sodann ist die Vorstellung der Feigheit vergeistet, beseelt, denn sie wird als ein Wesen gedacht, das sterben kann. Unstatthaft ist Vermengung zweier Bilder, wenn sie einen Widerspruch herbeiführt (Katachresis), wie „pfeifende Kugelsaat", denn eine Saat kann doch unmöglich pfeifen.

Den Vorgang, welchen die Metapher nur erraten läßt, führt die Vergleichung ohne Lücke aus. Sie gehört nicht eigentlich zu den Tropen, weil keine Vertauschung stattfindet, sondern meist durch ein „wie" oder „so" das Vergleichsmoment hervorgehoben wird. Im übrigen ruht sie auf gleicher Grundlage wie die Metapher, indem sie durch Hervorhebung fruchtbarer Beziehungen belebend und veranschaulichend wirkt. Aber während die Metapher mehr von kraftvollem Ringen der Einbildungskraft zeugt, die den Stoff mit überlegener Geistesmacht durchdringt, geht die Vergleichung aus einer, in sich ausgeglichenen Beschaulichkeit hervor, der die dichterischen Vorstellungen leichter und müheloser zufließen, die gleichsam schon in einem poetischen Dunstkreis lebt. So ist der Vergleich für Homer, die Metapher aber für Shakespeare kennzeichnend. Die Vergleichung kann in der verschiedensten Ausdehnung und mit dem mannigfaltigsten Inhalte Anwendung finden.

In der urwüchsigsten Vergleichung wird die Natur, namentlich das Tierreich ausgebeutet, um die Gestalten des Dichters zu kennzeichnen; sie gestattet dann die denkbar weiteste Ausführung und giebt, wie besonders bei Homer ersichtlich, zum Einflechten von Bildern aus dem gesamten Leben der Zeit Gelegenheit; namentlich sie ermöglicht es diesem Dichter, in der Ilias sein Kampfbild zu einem Bilde des Menschendaseins zu erweitern; bei neueren Poeten ist sie in der Regel minder umfangreich und steht der Metapher näher; zwar kennt die neuere Dichtung auch ausgeführtere Vergleiche, aber vollkommene Abschweifungen sind ihrem Streben nach gedrängter Knappheit zuwider.

Siehe nunmehr, wie Schnitter entgegenstrebend einander
Grad das Schwad hinmähn auf der Flur des begüterten Mannes,
Weizen oder auch Gerst', und die sinkenden Bunde sich häufen:
Also stürmten die Troer und Danaer gegeneinander
Mordend, nicht hier noch dort der verderblichen Flucht sich erinnernd;
Haupt an Haupt drang alles zur Feldschlacht, und wie die Wölfe
Tobten sie.

(Homer, Ilias.)

Bei diesem Vergleiche ruht der Dichter gewissermaßen einen Augenblick von der Schilderung der schrecklichen Kampfarbeit aus und lädt zu ruhigem Verweilen auf ländlichem Gefilde ein; aber es entführt ihn das seinen Zwecken nicht, im Gegenteil, durch die Gegenüberstellung des friedlichen Schnitters und des mähenden Würgers der Schlacht wird das Grausenvolle des Verhängnisses deutlicher in unserer Seele, ohne daß doch das Beängstigende stofflicher Eindrücke zu Hülfe genommen würde. Homer erweist sich also als der geborene Dichter des Kampfes, indem er dessen Schrecken mit denkbar größter Deutlichkeit vorführt, ohne doch die Grenzen ästhetisch wirkender Lusteindrücke zu überschreiten. Ein sehr naheliegender, aber doch wirkungsvoller Vergleich ist die Zusammenstellung des aus den Wolken hervorgetretenen Mondes und einer glänzenden Menschengestalt, wie überhaupt die Gestirne und Licht-

erſcheinungen des Himmels vielfach zur Darſtellung des Herrlichen, Bezaubernden angewandt werden.

Sam der liehte mâne vor den ſternen ſtât,
Des ſchîn ſo lûterliche ab den wolken gât,
Dem ſtuont ſi nu geliche vor andern vrouwen guot.
Des wart dâ wol gehoehet den zieren helden der muot.
(Nibelungenlied.)

Alle die Wähler, die ſieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne ſich ſtellt,
Umſtanden geſchäftig den Herrſcher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.
(Schiller.)

Ich möchte hingehn wie das Abendrot.
(Herwegh.)

Von furchtbar packender Wirkung, recht geeignet, die tiefſten Tiefen geiſtiger Qual und zehrenden Grimmes zu veranſchaulichen, iſt Dantes Vergleich, welcher den vom Schädel ſeines Feindes ſchmauſenden Grafen Ugolino mit dem grimmen Tydeus zuſammenſtellt, der gleichfalls das Hirn ſeines Gegners Melanippos verſpeiſte. Durch die bündige Knappheit, mit der er Vergleichspunkte zuſammenſtellt, zeichnet ſich Rückert aus:

Der Apfel fällt gereift in ſeines Gärtners Hand;
So fällt in Gott ein Geiſt, der ſeine Reife fand.

Aus dem Vergleiche geht der Parallelismus hervor, die unvermittelte Gegenüberſtellung zweier Gedanken, durch welche entweder eine Übereinſtimmung oder ein in die Augen ſpringender Gegenſatz hervorgehoben wird. Dieſe Form, die gleichfalls nicht eigentlich den Tropen angehört, eignet ganz beſonders dem Volksliede und volksliedartigen Dichtungen, ja das Weſen des erſteren beruht großenteils auf dem Parallelismus, wie C. Voretzſch nachwies*). Dieſes dichteriſche Bild

*) Der Parallelismus im deutſchen Volksliede. Deutſches Dichterheim, Jahrgang IX, S. 146 flg.

hat seiner Natur nach etwas Keckes, Unvermitteltes, widerspricht daher dem Wesen großangelegter Dichtungen ebensosehr, als es die Poesie der Landstraße trefflich verkörpert. Auch im Sinnspruch, besonders bei Rückert, ist diese Form öfters zu finden, und die knappe Fassung vertieft alsdann die Wirkung auf das Vorteilhafteste.

Wenn alle Brünnlein fließen,
So soll man trinken —
Und wer ein'n lieben Buhlen hat,
Der soll ihm winken.

(Volkslied.)

Sie hat mir Treu versprochen,
Gab mir ein' Ring dabei;
Die Treu hat sie gebrochen,
Das Ringlein sprang entzwei.

(Eichendorff.)

Eine Ausgestaltung der Metapher nach einer bestimmten Richtung hin stellt die Personifikation dar. Sie läßt das Tote belebt erscheinen und haucht dem Stoffe lebendigen Odem ein. Schon die naive Einbildungskraft der Naturvölker glaubt in den Erscheinungen des Seins, in den Naturmächten geistige Wesen zu erkennen und überträgt den eignen Intellekt auf diese Gegenstände der äußern Welt. So beruht die Personifikation auf einem unwillkürlichen oder bewußten Irrtum des Anschauenden, der sein denkendes und empfindendes Ich in das Angeschaute verlegt und hierdurch die leblose Erscheinungswelt seinem Empfinden näher rückt. In diesem Sinne dient dieses Bild auch zur Verkörperung geistiger Regungen, die durch Übertragung auf ein Zweites sichtbare Gestalt gewinnen.

Bist du aber nicht fromm, so ruhet die Sünde vor der Thür. Aber laß du ihr nicht ihren Willen, sondern herrsche über sie.

(1. Mose.)

Dem Himmel ekelt's.

(Shakespeare.)

Da rast der See und will sein Opfer haben.
(Schiller.)

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
(Derselbe.)

Sprich, Erde, welcher Fraß
Hat dich genährt so gut,
Daß du so viele Thränen
Drauf trinkst und soviel Blut?
(Petöfi.)

Die Metonymie ist ein Tropus von weit minder versinnlichender Kraft als die Metapher; man faßt unter diesem Namen ziemlich verschiedenartige Ausdrucksformen zusammen, die nur das gemeinsam haben, daß sie im freien Schalten des Dichters mit den verschiedenen Beziehungen des zu Grunde liegenden Gegenstandes beruhen. Die Metonymie nennt also ein Ding, das gemeint ist, nicht selbst, sondern irgend etwas mit demselben unmittelbar oder mittelbar in Beziehung Stehendes und führt in dieser Art vermittelnd auf die Vorstellung hin, die maßgebend ist. Während die Metapher aus einem Vergleiche hervorgeht, ist es bei der Metonymie eine minder scharf bestimmbare Gedankenverbindung, die den Dichter vom eigentlichen Gegenstande auf den Tropus und den Hörer wieder von diesem auf die ursrüngliche Vorstellung zurückführt. Der Zweck der Metonymie ist also ein Abirren der Einbildungskraft von dem Gegenstande der Anschauung, doch so, daß dieselbe in jedem Augenblicke wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren kann. Es liegt diesem Bilde also eine gewisse Nachlässigkeit der dichterischen Sprache zu Grunde, in welcher sich, der verstandesmäßigen Prosa gegenüber, das Streben der Poesie nach höherer Freiheit offenbart. Wenn der Dichter sagt „Beflügle dich, mein Kiel“ statt „mein Schiff“, so zeigt sich in dem Haften an der ihm gerade beifallenden, übrigens kennzeichnenden Vorstellung des Kieles, die er ohne weiteres für Schiff setzt, eine gewisse Verachtung verstandesmäßiger

Abſchätzung, eine keck mit fortreißende Darſtellungskraft. Als verwandte Formen hat man der Metonymie die Synekdoche, welche einen Teil für das Ganze oder das Ganze für einen Teil ſetzt, ſowie die Antonomaſie beigeordnet, die Vertauſchung eines dem Gegenſtande zukommenden Beiwortes mit dieſem ſelbſt; doch da dieſe Scheidung der gedanklichen Schärfe entbehrt, bleibt ſie hier außer Acht.

I. Die Metonymie kann nun zunächſt auf einem Verhältnis räumlicher, ſtofflicher oder verwandtſchaftlicher Zuſammengehörigkeit beruhen, alſo auf einem mehr äußerlichen Teilverhältnis (pars pro toto). Dies iſt die gröbere, aber anſchaulichere Art des genannten Tropus, und es ſind beſonders folgende Möglichkeiten zu unterſcheiden:

a. Es wird der Teil für das Ganze geſetzt oder umgekehrt.

Der Buchſtabe tötet, der Geiſt macht lebendig.
(Bibel.)

Es liebt die Welt, das Strahlende zu ſchwärzen.
(Schiller.)

In den Ozean ſchifft mit tauſend Maſten der Jüngling;
Still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis.
(Derſelbe.)

Beim Abendglockenlauten
Geht die Natur zur Ruh.
(Rückert.)

Und meine zwanzig Lenze
Sind raſch dahingeeilt.
(Platen.)

b. Der Einzelne kann für die Gattung, die Gattung für den Einzelnen, Art für Gattung und Gattung für Art ſtehen.

So zeuch auch du denn hin in dein Elyſerfeld,
Du Pindar, du Homer, du Maro unſ'rer Zeiten,
Und untermenge dich mit dieſen großen Leuten,
Die gantz in deinen Geiſt ſich hatten hier verſtellt.
(Paul Fleming bei Opitz' Tode.)

Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort.
(Schiller.)

Keines Medizäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst.
(Derselbe.)

c. Die bestimmte Zahl kann für die unbestimmte, die Einheit für die Mehrheit stehen und umgekehrt.

Ich habe dich lieb und grüße
Dich tausend- tausendmal.
(Geibel.)

Wohl hundert Klafter unter der See
Das Wrack des Schiffes bleicht.
(Meißner.)

Wir nehmen das nicht so genau,
Mit tausend Schritten macht's die Frau.
Doch wie sie auch sich eilen kann,
Mit Einem Sprunge macht's der Mann.
(Goethe.)

Aus den Wassern schallt es Antwort.
(Platen.)

II. Die zweite Hauptgattung der Metonymie gründet sich auf ein ursächliches Verhältnis, einen mehr geistigen Zusammenhang zwischen dem Vorgestellten und dessen sprachlichem Ausdrucke. Hier ist die Zahl der Möglichkeiten eine überaus große, eine Fülle von Beziehungen verstattet Anknüpfung nach allen Seiten hin. Es kann vertauscht werden: Ursache und Wirkung, etwas einem bestimmten Gegenstande Anhaftendes mit diesem selbst, der Rohstoff eines Dinges mit dem Dinge, eine geistige Vorstellung mit deren sinnlicher Verkörperung und umgekehrt etwas Körperliches mit einem abstrakten Begriffe, örtliche und zeitliche Bezeichnungen mit dem Inhalt, den sie umfassen.

Sie haben Tod und Verderben gespien,
Wir haben es nicht gelitten.
(Freiligrath.)

Nicht paſſ' ich zu geputzten Gäſten,
Wo Fadheit ſcherzt und lacht und ſpringt.
(A. Möſer.)

So wiſſe ſchlicht: in Lieb' gab Seel' und Sinn
Ich Capulets holdſel'ger Tochter hin.
(Shakeſpeare.)

Mein Herz iſt im Hochland,
Mein Herz iſt nicht hier. (Burns.)

Es iſt ſchimpflich, eine Börſe zu leeren — es iſt frech, eine Million zu veruntreuen, aber es iſt namenlos groß, eine Krone zu ſtehlen.
(Schiller.)

Wir haben die Schwerter geſchliffen ſcharf,
Mit Erz umgürtet die Lenden.
(Günther Walling.)

England, dein Stern iſt im Untergehn.
(Bodenſtedt.)

Arm in Arm mit dir,
So fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken.
(Schiller.)

Im ganzen wird die Metonymie gern von Dichtern angewandt, deren Darſtellung von geiſtigem Schwunge belebt wird, ſo von Virgil und Schiller. Aus ſtark verſinnlichender Kraft heraus hingegen erwächſt die Hyperbel, der Tropus der Übertreibung. Dieſe entſteht dadurch, daß der begeiſterungerfüllten Anſchauung des Poeten die natürlichen Größenverhältniſſe verſchoben erſcheinen; dieſer iſt ſo von der Bedeutung ſeines Gegenſtandes erfüllt, daß er ſeine Anſchauung auf die äußeren Umriſſe überträgt und ſo das Bild der Gegenſtände ſeiner Dichtung, insbeſondere das ſeiner Helden, rieſenhaft vergrößert wiedergiebt. So iſt die Hyperbel eine verſinnlichte Begeiſterung, welche das nüchterne Abwägen ihres Inhalts verſchmäht, an deren Ausgeſtaltung ſich die Einbildungskraft des Hörers in die Höhe richtet, ſich über die kleinen Verhältniſſe des Alltäglichen erhebt. Hierin ſtellt dieſer Tropus an das Entgegenkommen des Aufnehmenden

hohe Ansprüche, indem er erheischt, daß diesem etwas Außergewöhnliches, Unwahrscheinliches, ja Unmögliches nicht unnatürlich erscheinen soll; eine Hyperbel darf daher nicht zu unvermittelt hervortreten, der Dichter, der sich gewaltige Übertreibungen erlaubt, muß vielmehr bereits eine gehobene Stimmung hervorgebracht, sich des Empfindens seiner Hörer bemächtigt haben, so daß sie zwanglos dem Fluge seines Geistes zu folgen und das, was er will, aus seiner Dichtung herauszuhören vermögen. Die Hyperbel eignet besonders der jugendlichen Einbildungskraft der Naturvölker, welche den gegebenen Größenverhältnissen gegenüber arglosser ist als das erfahrenere Urteil der Kulturmenschen, und zumal die Mythologie beruht vielfach auf hyperbolischen Anschauungen. Am meisten ins Riesenhafte emporgewachsen sind die mythologischen Vorstellungen und Götter der Inder, die Helden des Firdusi und die Gestalten der Edda. Solchen Ungeheuerlichkeiten gegenüber vergleichsweise maßvoll ist Homer, der schon mit ausgebildeterem Formgefühl und Größensinn schuf; wenn der skandinavische Dichter den Gott Thor so gewaltig aus einem wunderbaren Methhorne trinken läßt, daß das Meer zurücktritt und seitdem Ebbe und Flut wechselt, hält sich der Grieche von solchen ungeheuerlichen Überschreitungen fern; auch er läßt seine Helden wohl eine Kraft entwickeln, welche das Achtfache einer Mannesleistung übersteigt, „wie nun Sterbliche sind", aber er hat deren Thaten dann vorher so anschaulich dargestellt, uns so für sie eingenommen, daß uns dies kaum mehr auffällt. Von neuern Dichtern haben besonders Shakespeare und Schiller die Hyperbel, von kraftvoller und anschaulicher Darstellung getragen, mit Erfolg zur Anwendung gebracht; im allgemeinen erlegt dieser Tropus dem Dichter einen sparsamen Gebrauch auf, da er bei zu häufigem Vorkommen leicht ermüdet, indem unsere Einbildungskraft gegen das Überwältigende außerordentlicher Umrisse abgestumpft wird; andrerseits verfällt eine Dichtung, deren

Hyperbeln den Leſer wohl überraſchen, aber nicht die nötige Überzeugungskraft beſitzen, ſo daß der Aufnehmende ſich gar nicht die Mühe giebt, den Abſichten des Dichters zu folgen, dem Fluche der Lächerlichkeit. Das Weſen der Hyperbel beſteht darin, daß ſie den Aufnehmenden über den ruhigen Gleichmut des Empfindens hinausträgt; es geſchieht das zwar auch in letzterem Falle, aber in entgegengeſetzter Richtung, als die äſthetiſche Wirkung erfordert. Man unterſcheidet nun naive, d. h. aus kindlichem Glauben heraus geborene und in Schillerſchem Sinne ſentimental gedachte Hyperbeln; erſtere gehen aus einer urwüchſigen, oft aus einer erregten Stimmung hervor und hängen vielfach mit einem kindlichen Märchen- und Wunderglauben zuſammen; aus letzteren ſpricht eine bewußte Abſicht des Schaffenden, der durch einen übertreibenden Vergleich auf die Stimmung einwirkt. Man könnte nun denken, daß die erſtere Art heute nicht mehr möglich ſei, da unſere Poeſie nicht mehr auf einer kindlichen Weltanſchauung beruht; allein es kommt lediglich auf das Medium an, durch welches ſich der Dichter äußert; eine einfach denkende Perſon kann in vollem Glauben übertreibende Auffaſſungen offenbaren, und in der Erregung ſieht auch der geiſtig Reife oft die Dinge in gefärbtem Lichte; es iſt mithin als Ausdruck des Affektes die naive Hyperbel in den verſchiedenſten Verhältniſſen anwendbar. Wenn die Hyperbel ihrer Natur nach auch im beſonderen der Bezeichnung des Großen und Gewaltigen dient und zumal der Äußerung kraftgenialen Überſchwanges angemeſſen iſt, ſo vermag ſie doch auch eine Übertreibung in anderer Richtung auszudrücken und wird auch gern für das Liebliche, Bezaubernde, wie für das Feine und Niedliche angewandt.

Ein Pferd, ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!
(Shakeſpeare.)

Der Stern der Schönheit borgt ſein Licht
Von deinem holden Angeſicht.
(Hafis.)

Süß strömt der Duft von deinem Kleid, und ach, dein Leib ist
seelenschön —
Doch tot schon von des Kleides Duft, wie dürfte solchen
Leib ich sehn!
(Mewlana Dschami, persisch.)

Eine Reihe wirkungsvoller Hyperbeln bietet folgende Stelle aus Goethes Faust:

In Nacht und Tau auf den Gebirgen liegen
Und Erd' und Himmel wonniglich umfassen,
Zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen,
Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
Alle sechs Tagewerk im Busen fühlen.

Dein bin ich! und mein ganzes Leben
War nur, damit ich dich einst fand.
(Puschkin.)

Denn du warst in urgebor'nen Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau. (Goethe.)

Es naht, es naht, es geht auf dem Gewässer,
Ob dem das Mondlicht wölbte eine Brücke.
(Meißner.)

Ich will dir eine Totenfackel zünden,
Daß sie das kalte Aug' des Weltalls blendet.
(Derselbe.)

Über Weltengräber schreitet dahin mein Fuß.
(J. Hart.)

Ein weiter ausgeführtes Bild, das auf der Metapher beruht, stellt die Allegorie dar. Während die Metapher aber nur eine einzelne Vorstellung durch eine andere ersetzt und deshalb mit der sachlichen Unterlage in naher Fühlung bleibt, führt die Allegorie eine Reihe bildlicher Vorstellungen ein und entfernt sich deshalb weiter von der Grundanschauung, beschreibt gewissermaßen um den Kern des Thatsächlichen einen weitern Bogen. Sie bildet einen für sich selbständigen Gedanken, der ausschließlich aus bildlichen Vorstellungen besteht

und zur Umſchreibung eines oder mehrerer Sätze dient. Während alſo die Metapher einen Begriff, ein Wort verbildlicht, bringt die Allegorie einen in ſich geſchloſſenen Gedanken in Form eines Satzes, einer ſyntaktiſchen Einheit zur Veranſchaulichung. Sie hat einen ſtark verkörpernden Zug und zielt vielfach auf Perſonifikation des Lebloſen und des rein Begrifflichen hin. Trotz ihrer veranſchaulichenden Natur liegt die Gefahr ſchattenloſen Verblaſſens nahe, da ſie ſich leicht zu weit von dem thatſächlichen Untergrunde entfernt; beſonders die Verkörperung geiſtiger Begriffe, namentlich von Eigenſchaften, von Tugenden und Laſtern artet leicht in unfruchtbare Nüchternheit aus, weil hier eine ſprechende Verkörperung ſchwer gelingt. Ein Beiſpiel ſolchen mißlungenen Allegoriſierens iſt der Theuerdank, das Geiſteskind Kaiſer Maximilians des Erſten und ſeines Ratſchreibers Melchior Pfinzing. Die aus wahrer dichteriſcher Anſchauung hervorgegangene Allegorie wird ſich daher nicht zu weit von dem Grundvorgang entfernen; denn wo die bildliche Rede den Hörer zu weit von dem Grundſtock abführt, wird ſie, da ſie nur aus ihrem Zuſammenhang mit der Entwicklung des Ganzen ihre Kraft ſchöpft, die Macht über dieſen verlieren, ihm ohnmächtig in ihrer Blöße gegenüberſtehen. Die Allegorie, die beſtimmte Gedanken ſelbſtändig verſinnlicht und daher eine beſondere Art der Poeſie bildet, iſt an anderer Stelle zu behandeln.

Auch des Menſchen Thun
Iſt eine Ausſaat von Verhängniſſen,
Geſtreuet in der Zukunft dunkles Land,
Den Schickſalsmächten hoffend übergeben.
Da thut es not, die Saatzeit zu erkunden,
Die rechte Sternenſtunde auszuleſen,
Des Himmles Häuſer forſchend zu durchſpüren,
Ob nicht der Feind des Wachſens und Gedeihens
In ſeinen Ecken ſchadend ſich verberge.
(Schiller.)

Schlag noch einmal die Bogen
Um mich, du grünes Zelt.

(Eichendorff.)

Im Drüberflug ahnt deine Seele:
Hier bad' ich einſt den Fittig rein.

(Grün.)

Ich habe mir den Altar aufgerichtet,
Den ſchimmernden, in deiner jungen Bruſt.

(Bulthaupt.)

Nachtgeſpinnſt.

Eine Herde von flockigen Lämmern
Zieht friedlich am Himmel dahin,
Ich ſehe den Tag verdämmern
In langſamem Nebelgeſpinn.

Die Spinnerin kauert im Schwaden
Der weißlich brauenden Au,
Zuweilen netzt ſie den Faden
Mit Tröpfchen von blinkendem Tau.

Die eigenen grauen Locken
Spinnt endlos ſie hervor,
Die flattern vom Scheitelrocken
Als Schattengewirr empor.

Doch manchmal über die Spule
Bläſt neckiſch ihr der Wind,
Ihr greiſer Jugendbuhle;
Und wo ſie am Faden ſpinnt,

Bricht dann noch hindurch ein Gefunkel
Von rötlicher Wolkenpracht;
Dann lacht ſie und ſcheucht mit der Runkel
Den alten Schalk in die Nacht.

(Jenſen.)

Die Distribution dient der Verdeutlichung einer Vorſtellung durch Hervorhebung weſentlicher Eigenſchaften. Während aber eine rein logiſche Auseinanderlegung eines Begriffs die verſchiedenen Merkmale desſelben nach beſtimmten

Gesichtspunken geordnet verstandesmäßig aufzählt, bleibt es bei der Distribution der dichterischen Eingebung überlassen, was als besonders anschaulich hervorzuheben ist. Die rasche Folge vieler, die Vorstellung verdeutlichender Merkmale verleiht der Sprache eine muntere Bewegtheit, und es wird in dieser Weise ein rein geistiger Begriff durch Zerlegung des Inhalts in bunten Bildern vor der Seele des Anschauenden aufgerollt; die Verkörperung des minder Anschaulichen ist auch hier der eigentliche Zweck. So ist dieser Tropus geeignet, durch Betonung des Wirkungsvollen, durch Entfaltung verlockender Bilder zu packen, die Seele zu ergreifen und das Einheitliche der Vorstellung in warmen Farben kraftvoll hervortreten zu lassen, um solcher Art das Gemüt zu fesseln. Dem Dichter, der den Gegenstand strahlenförmig aufblättert, folgt die Seele des Aufnehmenden, um aus den verschiedenen Ausgestaltungen wieder das Gemeinsame herauszufinden. So verkörpert Ernst Moritz Arndts berühmtes Gedicht: „Was ist des Deutschen Vaterland", das seinem ganzen Wesen nach eine einzige Distribution ist, in treffender Weise die Sehnsucht nach einem einigen Vaterlande, indem es die verschiedenen deutschen Gaue mit ihren Vorzügen in belebter Sprache vorführt. Das Wiederzusammenfassen der verschiedenen Seiten des Gegenstandes, das in der Regel der Einbildungskraft des Hörers überlassen bleibt, vollzieht hier der Dichter selbst mit den Worten: „Das ganze Deutschland soll es sein"; es geschieht das, weil die Absicht des Dichters über eine rein poetische Wirkung hinausgeht: er will einen praktischen Gedanken unmittelbar fördern und faßt deshalb den Gesamteindruck in einer agitatorischen Zuspitzung zusammen. Sehr ähnlich der ganzen Anlage nach, auch in dem Ausklang eines zusammenfassenden Kehrreims ist Körners Lied auf die Lützower; hier ist stets die Wirkung der wechselnden Bilder in dem Ausklang der Strophe „Das ist Lützows wilde verwegene Jagd" nachdrucksvoll hervorgehoben. Ein mustergültiges

Beiſpiel der Diſtribution iſt Goethes Mignonlied „Kennſt du das Land, wo die Citronen blühn?“; in wenigen, aber ſehr anſchaulichen Bildern wird in der erſten Strophe vor uns die Schönheit Heſperiens entfaltet, und die angeregten Vorſtellungen klingen am Schluſſe der Strophen jedesmal höchſt bedeutſam in einem Ruf der Sehnſucht aus. Ein Kunſtgriff, der bei den drei genannten Dichtungen zur Anwendung kommt, iſt die Einführung der rhetoriſchen Frage, welche die Unmittelbarkeit der Wirkung dadurch, daß ſie ſich geradeswegs an den Hörer wendet oder doch zu wenden ſcheint, noch weſentlich unterſtützt. Weitere Beiſpiele der Diſtribution ſind die folgenden:

Dem Taumel weih ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
(Goethe.)

Mein Herz, ich will dich fragen:
Was iſt denn Liebe? ſag'!
Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag.
(Halm.)

Wo die roten Kühe graſen,
Wo die bunten Blumen blühen,
Wo die kleinen Vögel ſingen,
Zwiſchen Hecken, zwiſchen Wieſen,
Zwiſchen Dorn und grünem Gras.
(Detlev Frhr. v. Liliencron.)

Übrigens kann die Diſtribution auch verneinend auftreten wie in folgendem:

Was iſt
Denn Montague? Es iſt nicht Hand, nicht Fuß,
Nicht Arm, noch Antlitz, noch ein anderer Teil,
Der Menſchen eignet. (Shakeſpeare.)

Auch die Rätſeldichtung beruht ihrem Weſen nach auf Diſtribution, wie das beſonders deutlich an Schillers Rätſeln aus „Turandot“ erſichtlich.

Wie schon angedeutet, lassen sich die verschiedenen Tropen nicht immer streng voneinander scheiden; oftmals sind je nach dem Gesichtspunkte der Betrachtung verschiedene Auslegungen möglich; es haben auch die angeführten Arten des Tropus weniger den Zweck, die schier unendliche Anzahl poetischer Bilder in bestimmte Klassen zu sondern, es soll nur eine Betrachtung und genauere Erkenntnis derselben nach bestimmten Gesichtspunkten ermöglicht werden. Das Bild wurzelt seinem Wesen nach im Urquell der Sprache, die an sich schon reich an Tropen, namentlich an Metaphern und Hyperbeln ist. Aber das Streben des Dichters nach eigenstem Gesange läßt ihn immer wieder nach neuen, anschaulichen Wendungen ringen, die teilweise dauernd den Schatz der Sprache bereichern und deren verblaßten Glanz auffrischen; andrerseits wird dem Poeten durch Vertiefung in den reichen Born der Sprache, durch Neubelebung veralteter Wörter und Wendungen reicher Gewinn, so daß eine Wechselwirkung zwischen dem Gewordenen und dem Werdenden besteht. Der Gebrauch eines Bildes gewinnt allgemeine Bedeutung im Sinnbilde (im Symbol). Wenn ein körperlicher Gegenstand nach allgemeiner Übereinstimmung die Bedeutung einer geistigen Vorstellung gewonnen hat, ist er dadurch sinnbildlich geworden. Das Symbolische reicht über den Rahmen der Kunst im engern Sinne in alle Gebiete des Lebens hinüber; es zeigt sich in dem Gebrauch gewisser bildlicher Zeichen, so des Kreuzes für Leiden, des Fisches (bei den ältesten Christen) für Jesus, in der Deutung bestimmter Farben, in den Gebräuchen geheimer Gesellschaften, den Wappenbildern, Fahnen u. s. w. Den Dichter kann die Symbolik befähigen, die tiefsten Fragen des Kultur- und Geisteslebens zu vergegenständlichen, wie sich dies in wunderbarster Weise am „Eleusischen Fest" offenbart, wo die einzelnen Göttergestalten die verschiedenen Seiten menschlicher Kultur und Sitte darstellen. Man kann das Sinnbildliche in der Dichtung vertiefte Allegorie nennen, da

es sich von letzterer durch weltumspannenden geistigen Gehalt unterscheidet.

Wie die Bilder ist auch das ausschmückende Beiwort (epitheton ornans) vom Wesen dichterischer Sprache unzertrennlich. Dem Poeten genügt es nicht, seinen Gegenstand mit einem dürren Worte zu kennzeichnen, er fügt vielmehr gern ein Beiwort hinzu, welches eine wesentliche Eigenschaft desselben veranschaulicht und mithin die Deutlichkeit der Vorstellung erhöht. So wird er eine Rüstung gern als „schimmernde Rüstung" bezeichnen, obgleich sich das Schimmern aus dem Wesen des Metalls ergiebt, um eben den Begriff zu vergegenständlichen, ihn dem Leser näher zu führen. In gleichem Sinne ist von der leuchtenden Sonne, rotem Blute, glänzendem Golde die Rede. Zwar gehört das Beiwort nicht seinem Wesen nach den Bildern an, aber es dient einem gleichen Zwecke wie diese und geht bei weiterer Ausführung in Bildlichkeit über. Es unterscheidet sich bei näherer Betrachtung im Gebrauch von dem Eigenschaftswort der verstandesmäßigen Sprache sehr wesentlich. Letzteres kommt zur Anwendung, um dem Gegenstande ein neues Merkmal hinzuzufügen; der Begriff: ein Hund wird dem Umfang nach verengt durch die Hinzufügung eines Beiwortes wie der schwarze Hund; die poetische Sprache hingegen verwendet das Beiwort zur lebendigeren Vergegenständlichung der Vorstellung, dasselbe ist im Grunde pleonastischer Art, da es dem Gegenstande nichts Neues hinzufügt; dennoch ist es nichts weniger als überflüssig, es dient vielmehr den eigensten Zwecken der Poesie, ihre Gegenstände anschaulich hervortreten zu lassen; insofern es die den Vorstellungen innewohnenden Eigenschaften veranschaulicht, gewinnt es ein distributives Gepräge. Wo ein Beiwort uns mit einer völlig neuen Eigenschaft eines Gegenstandes vertraut macht, wenn z. B. eine auftretende Persönlichkeit als treu geschildert wird, hat es auch in der Poesie eine rein verstandesmäßige Be-

deutung; dient es aber zur Hervorhebung einer uns bereits bekannten, aber kennzeichnenden Eigenschaft, also gerade wo es konventionell wird und rein sachlich überflüssig erscheint, wirkt es poetisch. In diesem Sinne ist Homer ein unerreichter Meister im Gebrauch des schmückenden Beiwortes. Er bevorzugt dabei ganz entschieden sinnlich-anschauliche Vorstellungen und ist, von der Schmiegsamkeit seiner Sprache begünstigt, außerordentlich kühn und glücklich in Zusammensetzungen; er weiß zwanglos und anmutig zwei und auch drei Wörter in einem Körper zu verbinden, und die deutsche Sprache, die in ihrer Gelenkigkeit dem Griechischen am nächsten steht, vermag ihm hier mit Glück zu folgen. Wie bezeichnend und malerisch sind Zusammensetzungen wie: fernhintreffend, hochgewipfelt, helmumflattert, weitdurchwandert! Wie trefflich dienen dem Homer farbige Beiwörter, um eine Persönlichkeit in bestimmten Zügen festzuhalten! So ist ihm Penelopeia die „züchtige", Odysseus der „erfindungsreiche", Achilleus der „feurige". In „süßer Wohllaut", „goldne Sonne", „smaragdne Wiese" ist das Beiwort als Metapher angewandt, während die Zusammensetzungen rosenfingrig, lilienarmig, goldlockig an sich schon Tropen darstellen. Daß die deutsche Sprache große wortbildende und zusammenschweißende Kraft besitzt, ist schon früher bei Behandlung des dichterischen Ausdrucks dargelegt worden; indes begünstigt die neuere Dichtung, die mehr nach Knappheit als nach malerischer Ausführung im einzelnen strebt, nicht in gleichem Maße wie die antike Beschaulichkeit das Bilden neuartiger Beiwörter. Es ist mit Recht behauptet worden, daß die Wahl des Beiworts den Dichter kennzeichnet; so entspricht der Geistigkeit Schillers eine Fülle vielfach abstrakter Epitheta; Goethes Beiwörter hingegen sind seltener, aber auf das Bedachtsamste ausgesucht. Wo er einmal freigebiger mit ihnen ist, geben sie die Stimmung ganz einzigartig wieder.

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,

Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Herz hierher.
(Iphigenie auf Tauris.)

Die naturbeseelende Richtung der neueren Poesie hat das Beiwort verwertet, um eine eigentümliche Stimmung in die umgebende Welt hineinzutragen. Im Grunde bezieht sich hier das Epitheton nicht auf die Natur, sondern auf die Empfindung des Dichters, der seine Gefühle in den Erscheinungen der Außenwelt personifiziert. Diese Art der Verwendung des schmückenden Beiworts ist also eine durchaus subjektive. Der Dichter, der einen dunkelnden Tag als „müde" bezeichnet, setzt in der Anschauung sein Ich an die Stelle des Tages, und der Leser erkennt aus der Naturschilderung heraus die lebensmüde Stimmung des Dichters. Dieses Durchdringen der Natur mit einer besonderen Stimmung ist vorwiegend eine Errungenschaft der Weltschmerzdichtung; wohl hat hier und da auch die ältere Poesie eine besondere Stimmung in die Natur hineingelegt, wie Goethe in:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Doch erst der Byronismus hat diese Art der Naturbetrachtung vertieft und vergeistigt. In der deutschen Lyrik finden sich Beiwörter, die im Gewande der Naturschilderung eine Seelenstimmung verkörpern, kaum bei einem Dichter derart wie bei Lenau, so in folgenden Versen:

Wenn sich dann der Busch umdüftert,
Rauscht das Rohr geheimnisvoll.

Vom Himmel tönt ein schwermutmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal.

Und bei Storm:

Indeſſen von den Gitterſtäben
Die Mondesſtreifen ſchmal und karg
In deine Gruft hinunterweben
Und mit geſpenſtig trübem Leben
Hinwandeln über deinen Sarg.

Indes auch einer freudigen, träumeriſchen, ſinnenden Stimmung vermag das ſchmückende Beiwort im Rahmen der Naturmalerei Ausdruck zu geben.

Flüſternd bebt der Halm im Winde,
Und durchs ſtille Waldgefild
Heute noch wie einſt dem Kinde
Pocht ein Sehnen ungeſtillt.

(Jenſen.)

Hoch ſprüht des Bergbachs weißer Schaum
Durch kühne Felſenengen.

(Reinhold Fuchs.)

Daß die Verlegung einer Stimmung, alſo von etwas Innerlichem in die äußere Umgebung, überhaupt der menſchlichen Denkart eigentümlich iſt, beweiſen mannigfache Wendungen der Sprache des alltäglichen Lebens wie: melancholiſches oder verſchlafenes Wetter, eine tote Gegend, ein wildes Gebirgsthal, ein freundlicher Ort und Ähnliches; es beruhen ſolche Bezeichnungen auf einer unbewußten Verwechſelung von Urſache und Wirkung. In dieſen Fällen wird indes weniger eine urſprüngliche Stimmung des Menſchen auf die Außenwelt übertragen, ſondern die Empfindung, welche ein Gegenſtand in uns erweckt, wird dieſem ſelbſt als Eigenſchaft beigelegt. Auch von dieſer bildlichen Übertragung macht die Dichtung häufig Gebrauch.

2. Figuren.

Mehr aus den Anforderungen der kunſtmäßigen Redeweiſe hervorgegangen, alſo weniger urſprünglich als die Bilder, ſind die Figuren. Sie ſind auch ihrem Weſen nach von den erſteren verſchieden; die Tropen haben eine Bereicherung der

Vorstellung durch einen Inhalt im Gefolge, während die Figuren auf bestimmte Wirkungen berechnete sprachliche Wendungen sind, die aber dem Inhalt des Dargestellten etwas Neues, das zur Erweiterung der Anschauung führen könnte, nicht hinzufügen. Sie dienen zum Ausdrucke der innern Bewegtheit des Darstellenden und sind geeignet, diese Stimmung als Mittel der Übertragung auf den Hörer fortzupflanzen. Während die Bilder unserer Vorstellung einen Gehalt geben, etwas, das dieselbe ausfüllt, empfangen wir in den Figuren nur Anregungen des Empfindens, die unserm Willen eine bestimmte Richtung anzuweisen vermögen. Es sind den Bildern gegenüber nur Formen, aber Sprachformen, die einer bestimmten Gemütsverfassung eigen sind und deshalb auf Erzeugung derselben im Innern des Aufnehmenden hinwirken. Deshalb sind die Figuren zunächst Werkzeuge der sprachlichen Kunstform, die auf Beeinflussung des Willens hinzuwirken bestimmt ist, nämlich der Redekunst. Doch in gleichem Maße gehören sie der Poesie an, die ja das ganze Gebiet menschlichen Geisteslebens umfaßt und in ihrem Bestreben, sich der Gemüter zu bemächtigen, auch rednerische Mittel anwendet. Der seelische Eindruck der Figuren beruht auf einem Nervenreiz, der durch die vom Gewöhnlichen abweichende Anordnung der Satzglieder, durch eine veränderte Folge der Vorstellungen herbeigeführt wird, indem durch diese Veränderung der Eindruck neuer erscheint und sich hierdurch dem Bewußtsein kraftvoller einprägt. Es zeigt sich nun hier ein großer Reichtum an Gesichtspunkten, eine unerschöpfliche Fülle von Arten, die durch die alten Rhetoriker benannt und eingeordnet sind, aber eine ebenso große Wirrnis in der Anordnung, ein Mangel an strenger Sichtung. Schon in der Sonderung von Tropen und Figuren weichen die einschlägigen Werke mehrfach von einander ab, und in der That läßt sich eine unverrückbare Scheidelinie zwischen beiden Klassen nicht ziehen, da vielfach bei dichterischen Wendungen

die Merkmale des Tropus und der Figur in einander verlaufen. Im Folgenden wird die Überfülle der Arten nach Möglichkeit beschnitten und als Scheidungsgrund die gedankliche Bedeutung der Figuren zu Grunde gelegt werden. Man kann demnach die Figuren, welche wesentlich auf einer eigenartigen und wohlberechneten Wortstellung beruhen, von denen sondern, die der kraftvollen Hervorhebung eines Gedankens, einer besonderen Gemütsbewegung dienen. Bei näherer Betrachtung wird es allerdings ersichtlich, daß auch die ersteren (z. B. das Asyndeton und Polysyndeton) auf einem seelischen Motiv begründet sind, aber sie sind ihrem Wesen nach von geringerer Stärke, man kann sagen von geringerem Umfange und verhalten sich zu den letzteren etwa wie ein einzelner Takt zu einer Melodie.

Unter den Figuren, die zunächst auf einer veränderten Wortstellung beruhen, sind als einfachste Formen das Asyndeton und Polysyndeton zu nennen; das erstere besteht in der Nebeneinanderstellung mehrerer beigeordneter Satzglieder unter Auslassung des Bindeworts, während das Polysyndeton sämtliche in Frage kommenden Wörter mit und verbindet. Beide Figuren sind aus einem Widerspruch gegen die herkömmliche Art der Aufzählung hervorgegangen; die erstere drückt durch die hastige Folge von Bildern eine aufregende Belebtheit der Handlung aus und ruft eine erregte Stimmung hervor; die zweite stellt ein ruhigeres, aber emsiges Wirken dar und begünstigt eine mehr beschauliche Gemütsverfassung; das Asyndeton giebt einen Wechsel von für sich bestehenden Erscheinungen, das Polysyndeton hingegen behält einen Mittelpunkt des Geschehens, heftet sich an einen Gegenstand der Betrachtung an, der nach seinen verschiedenen Daseinsäußerungen gekennzeichnet wird.

Als Beispiele des Asyndeton seien folgende angeführt:

Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam; der König rief:
Laßt mir herein den Alten! (Goethe.)

Der Schwur erſchallt, die Woge rinnt,
Die Fahnen flattern hoch im Wind.
(Schneckenburger.)

Der Wald iſt welk, der Himmel grau,
Sein Schritt ſo ſchwer, die Luft ſo rauh.
(Gerok.)

Ein glänzendes Beiſpiel iſt auch Schillers Darſtellung des Brandunglücks in der Glocke: „Alles rennet, rettet, flüchtet“ u. ſ. w.; die Natur des Polyſyndeton wird aus Nachſtehendem erkannt:

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,
Und herrſchet weiſe
Im häuslichen Kreiſe
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn. (Schiller.)

Und wenn es uns glückt,
Und wenn es ſich ſchickt,
So ſind es Gedanken. (Goethe.)

Da kamen bei Nacht,
Eh' man's gedacht,
Die Männlein und ſchwärmten
Und klappten und lärmten
Und rupften
Und zupften
Und hüpften und trabten
Und putzten und ſchabten,
Und eh' ein Faulpelz noch erwacht,
War all ſein Tagwerk . . . bereits gemacht.
(Kopiſch.)

Die Wiederholung beſteht in der Wiederkehr von Satzteilen, die eine gewiſſe Bedeutung haben und deren Inhalt ſich durch die mehrmalige Nennung dem Hörer lebendiger einprägen ſoll; ſie iſt in gleicher Weiſe der dichteriſchen wie

der redneriſchen Sprache eigen. Es können nun ſowohl der Anfang eines Satzes, als deſſen Ausklang, als auch ganze Sätze wiederholt werden; es kann ferner das letzte Wort eines Verſes einen neuen Vers und damit eine neue Vorſtellungsreihe eröffnen; ebenſo kehrt bisweilen die Anfangswendung einer Strophe am Schluß wieder. Eine Art der Wiederholung iſt es auch, wenn ein beſtimmtes Wort, ein Begriff in einer Reihe von Sätzen in verſchiedenen Formen gebraucht und von verſchiedenen Seiten beleuchtet wird.

Mönchlein, Mönchlein, du gehſt einen ſchweren Gang.
(Georg von Frundsberg.)

Ich habe dich lieb, du Süße,
Du meine Luſt und Qual,
Ich habe dich lieb und grüße
Dich tauſend, tauſend Mal. (Geibel.)

Der tiefe Eindruck des Goetheſchen Gedichtes „Ach neige, du Schmerzenreiche“ beruht nicht zum geringſten Teil auf ſtimmungsvoller Wiederholung wie in der folgenden Strophe:

Wohin ich immer gehe,
Wie weh, wie weh, wie wehe
Wird mir im Buſen hier!
Ich bin, ach! kaum alleine,
Ich wein', ich wein', ich weine,
Das Herz zerbricht in mir.

Was verhehlt dein Blick noch klug
Mir die trübe Neige?
Warum ſpricht er holden Trug?
Schweige, ſchweige, ſchweige. (Jenſen.)

O Straßburg, o Straßburg, du wunderſchöne Stadt.
(Volkslied.)

Dein Blick, der jedem wohlgethan,
Mir thut er in der Seele weh. (Geibel.)

Da wollen wir niederſinken
Und träumen ſeligen Traum. (Heine.)

Eine besondere Art der Wiederholung bildet der Kehrreim (Refrain). Dieser hängt mit der strophischen Gliederung eng zusammen, indem er eine jede Strophe abschließt und deren gedanklichen Zusammenhang veranschaulicht. Er findet sich besonders im leicht geschürzten, sangbaren Liede, sowie im lyrischen Stimmungsbilde und dient zumal zur Hervorhebung des Grundgedankens. Ein glücklich angewandter Kehrreim macht ein Lied leicht volkstümlich, weil die wiederholte ausführliche Hervorhebung des leitenden Gedankens dem Ganzen eine gemeinverständliche Fassung giebt; ist dieser Gedanke dichterisch anmutend, so zaubert er dieselbe Stimmung immer wieder von neuem hervor und erleichtert es dem Poeten, sich des Empfindens seiner Hörer zu bemächtigen. Die stäte Wiederkehr desselben Satzes, das kraftvolle Festhalten an bestimmten Vorstellungen ermöglicht aber auch eine Bearbeitung des Willens der Aufnehmenden in bestimmter Richtung, und es wird daher der Kehrreim in Kampf- und Streitgedichten mit Glück angewandt. Unter den Gedichten, in denen der Kehrreim in der einen oder andern Weise besonders erfolgreich zur Geltung kommt, seien genannt Scheffels „Das ist im Leben häßlich eingerichtet", „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" (Goethe), „Lützows wilde Jagd" und „Die Wacht am Rhein". Der Kehrreim kann auch dem Gedankengange entsprechend Veränderungen erfahren und hierdurch unter Umständen eindrucksvoll wirken wie in der letzten Strophe von Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland?", wo auf den Ausruf „Sein Vaterland muß größer sein!" die nachdrückliche Antwort folgt: „Das ganze Deutschland soll es sein!"

Die Inversion (Wortumstellung) ist eine Figur, welche durch eine in der alltäglichen Prosa ungebräuchliche Wortfolge einen inhaltlich wesentlichen Satzteil mehr hervorhebt; sie kann in der verschiedensten Weise stattfinden, und es seien hier nur ihre wichtigsten Erscheinungsformen betrachtet. Ein Beiwort kann ausnahmsweise als Apposition hinter das

Hauptwort treten und wird sodann durch diese seine ungewöhnliche Stellung besonders hervorgehoben. Diese Form findet sich zumal in der volkstümlichen Dichtung von Uhland und Eichendorff, z. B.:

Als Kaiser Rotbart lobesam
Zum heil'gen Land gezogen kam,
Da mußt' er mit dem frommen Heer
Durch ein Gebirge wüst und leer.
(Uhland.)

Und als es kam zu Jahren,
Ward es die schönste Frau,
Mit langen gold'nen Haaren,
Mit Augen dunkelblau. (Derselbe.)

O Thäler weit, o Höhen.
(Eichendorff.)

Vielfach wird ein Satzteil auch durch Voranstellung besonders hervorgehoben und dann an seiner eigentlichen Stelle durch er, sie, es oder da ersetzt:

Die Kinder, sie hören es gerne. (Goethe.)

In einem kühlen Grunde,
Da geht ein Mühlenrad. (Eichendorff.)

Dann wird auch wohl durch einen vorangestellten Relativsatz auf eine besonders bedeutungsvolle Vorstellung schon im voraus hingewiesen, das Subjekt wirft gewissermaßen seinen Schlagschatten vor sich her.

Und die bis jetzt in sich'rem Gleise
Sinnvoll gelenkt des Daseins Lauf,
Die Weltvernunft steigt ewig weise
Rastlos zu höhern Zielen auf.
(Albert Möser.)

Auch kann das Subjekt unter Umständen durch einen Relativsatz ersetzt werden:

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt.
(Schiller.)

Beſonders lichtvoll, der Erhellung des Inhalts dienlich iſt die Inverſion bei Goethe:

Erreichſt du einen Teil von ſeinem Wert,
Bleibt dir ein Teil auch ſeines Ruhms gewiß.
(Taſſo.)

O, laß die Gnade, wie das heil'ge Licht
Der ſtillen Opferflamme, mir, umkränzt
Von Lobgeſang und Dank und Freude, lodern.
(Iphigenie.)

In ſeinen Armen das Kind war tot.

Ferner bei Schiller:

Ihn ſchlugen die Häſcher in Bande.
Ihn magſt du, entrinn' ich, erwürgen.
Und drei mit gewalt'gen Streichen
Erlegt er. (Aus der „Bürgſchaft".)

Und alle die Ritter umher und die Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundert ſchauen.
(Aus dem „Taucher".)

Fernere glückliche Inverſionen ſind:

Und meiner Qual und Mühe
Ein neuer Tag beginnt. (Geibel.)

Ich fühl's an meines Herzens matterm Schlage.
(Körner.)

Namentlich im letzteren Falle gewinnt die Sprache bei Vorſetzung des Genitivs vor das Hauptwort, von welchem derſelbe abhängig, durch Auslaſſung des Artikels an Knappheit und Gedrungenheit. Die Inverſion beſonders iſt diejenige Figur, deren Gebrauch man als dichteriſche Freiheit bezeichnet. Die Berechtigung poetiſcher Lizenzen nun hat bekanntlich Goethe ſchlechthin beſtritten, und er hat zweifellos recht, wenn man unter dieſen ſog. Freiheiten nur Eſelsbrücken verſteht, die zur Überwindung ſonſt nicht zu bewältigender ſprachlicher Schwierigkeiten führen ſollen. In dieſer Weiſe pflegt namentlich der Dilettantismus die Inverſion zu mißbrauchen; die Umſtellung der Worte hat oft keinen höheren Zweck als Schwierigkeiten im Reim und Ton-

fall zu überwinden; in diesen Fällen aber ist der Gebrauch einer solchen Freiheit nur ein Anzeichen mangelhafter Sprachbeherrschung, das sich selbst bei Dichtern von wirklichem Berufe wie bei Eichendorff bisweilen bemerklich macht. Die echte Poesie wird allerdings nur Wendungen gebrauchen, die sowohl dem innern Gehalt der Dichtung, als dem Wesen des Sprachgeistes entsprechen; die Inversion hat also, wo sie stattfindet, stets einem höheren Zwecke zu dienen, und in diesem Sinne kann es in Behandlung der dichterischen Sprache überhaupt keine Freiheiten, sondern nur ein Muß geben.

Der Wortumstellung nahe verwandt sind *Einschaltungen*, *Auslassungen* und *Unterbrechungen* im Satzgefüge. Sie können dazu dienen, die dichterische Rede zu beleben, einen Gedanken mit besonderer Schärfe hervortreten zu lassen und die Spannung zu erhöhen. Namentlich ein plötzliches Abbrechen des Gedankens ist bezeichnend für starke Erregung der Seele, ein krampfhaftes Erzittern des Gemüts und vermag in diesem Sinne die Stimmung zu beeinflussen. Als Beispiele der Einschaltung seien genannt:

Da häkelt — jetzt hat er am längsten gelebt —
Den Zipfel ein eiserner Zacken. (Goethe.)

Da sprach der schlimme Ganelon: —
Er sprach es nur verstohlen —
„Wär ich mit heiler Haut davon,
Möcht' euch der Teufel holen." (Uhland.)

Da grüßet schon — das ist kein Stern! —
Das Licht Marienburgs von fern,
Das rote Licht vom Remterturm. (F. Dahn.)

Geht immerhin — denn eure That ist euer —
Und widerruft, was einst das Herz gebot!
(Theod. Storm.)

Die Auslassungen fördern, zumal durch Beseitigung minder wesentlicher Satzteile, die Knappheit und Wucht des Ausdrucks; namentlich Hülfszeitwörter und Fürwörter werden besonders bei hastigem Fluß der Sprache vielfach abgeworfen.

Bei der Lampe Schein
Sieht sie — Gott! sie sieht ihr eigen

Richtig, da flattert's schon: — di
Sah ich doch all mein Leben nie
Einen so artlichen Schmetterling.

Vom Hauch der Musen
Das Herz geschwellt,
Mit reinem Busen
Ein Kind der Welt —
Wer das genossen,
Wem das beschieden,
Muß der hinieden
Nicht selig sein?

Bin zerschmettert und zerschlage
Aber dich — was hält dich auf!

Das Wortspiel bildet den Übergang
Figuren. Es beruht auf der Berücksichti
sinnes, der manchen Worten innewohnt,
durch außer der ursprünglichen Bedeutung d
Gedanken noch einen Nebensinn, dessen
eigentlichen Inhalt eine erheiternde Wirk
Pflege des Wortspieles ist für Shakespear

er nahm dieſelbe an, um an ihr den ganzen Reichtum ſeines Geiſtes zu entfalten:

„Gotts Blut, es war Zeit, eine Maske anzunehmen, ſonſt hätte mich der hitzige Schlagetot von Schotten gar zum Schatten gemacht. Eine Maske? Ich lüge, ich bin keine Maske; ſterben heißt eine Maske ſein, denn der iſt nur die Maske eines Menſchen, der nicht das Leben eines Menſchen hat; aber die Maske des Todes annehmen, wenn man dadurch ſein Leben erhält, heißt das wahre und vollkommene Bild des Lebens ſein. Der beſſere Teil der Tapferkeit iſt Vorſicht, und mittelſt dieſes beſſeren Teils habe ich mein Leben gerettet. Gotts Blut, ich fürchte mich vor dem Schießpulver Percy, ob er ſchon tot iſt; wenn er auch eine Maske angenommen hätte und ſtände auf? Meiner Treu, ich fürchte, er würde ſeine Maske beſſer ſpielen."

(Falſtaff in Heinrich IV., I. T.)

Auch die Zuſammenſtellung ähnlich klingender Worte kann komiſch wirken, wie im Vorigen die Beziehung zwiſchen Schotten und Schatten erweiſt. In ihrer vollen Urſprünglichkeit vermag die Übertragung Wortſpiele aus fremden Sprachen ſelten wiederzugeben. Reich an zierlichen Wortſpielen iſt auch die franzöſiſche Litteratur, beſonders in Molières Luſtſpielen, wie überhaupt der Franzoſe gern ſeinen Geiſt in dieſer Form entfaltet. Die deutſche Dichtung pflegt mehr das Wortſpiel in derber, urwüchſiger Form, in welcher Art es ſich in den Schöpfungen von Sebaſtian Brandt, Johann Fiſchart, Chriſtoph von Grimmelshauſen, Abraham a Santa Clara findet. Schiller hat den Letztern mit Glück in ſeiner Kapuzinerpredigt nachgeahmt. Auch Uhland hat dieſe Figur mehrfach ſchlagfertig angewandt, namentlich in Kampfbildern:

Wie haben da die Gerber
So meiſterlich gegerbt!
Wie haben da die Färber
So purpurrot gefärbt!

Sie ſind bekannt im ganzen Reiche;
Man nennt ſie halt nur Schwabenſtreiche.

Ein Wortspiel findet sich auch in folgendem neueren politischen Gedicht und zwar als Anspielung auf einen Eigennamen:

Der Hahn beschaut den Knirps: fürwahr,
Du bist ein prächtig' Exemplar,
Mit frechem Schnäbele, scharfem Sporn
Und rupp'gen Federn hinten und vorn.
(Gerhard von Amyntor.)

Ein sehr derbes Wortspiel enthält die Kellerscene im ersten Teile von Goethes Faust:

Brander: Das liegt an dir; du bringst ja nichts herbei,
Nicht eine Dummheit, keine Sauerei.
Frosch (gießt ihm ein Glas Wein über den Kopf):
Da hast du beides!
Brander: Doppelt Schwein!

Der Witz besteht hier darin, daß Frosch den von Brander geistig gemeinten Begriff der Sauerei (für Zote) körperlich auffaßt und in diesem Sinne eine Überschwemmung Branders herbeiführt. Brander läßt ihm darauf die Bezeichnung mit einem Tiernamen in zweifachem Sinne, nämlich sowohl in Beziehung auf seine Denkart als auch auf seine Handlungsweise zu teil werden. Ein edleres Wortspiel enthält die Ballade „der Sänger":

Gieb sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die gold'ne Last
Zu andern Lasten tragen. (Goethe.)

Die Figuren der zweiten Art führen, wie bereits gesagt, einen Gedanken selbständiger aus als die zuvor behandelte Gattung. Die einfacheren unter ihnen wie Ausruf, Anrede, Frage, Präsensfigur beruhen auf bestimmten Gemütszuständen, die sie in ihrer eigentümlichen Natur deutlich kennzeichnen; die ausgeführteren: Ironie, Antithese, Steigerung und Sentenz geben ein umfassenderes Bild eines bestimmten Verhältnisses und nehmen in dem Maße, als der geistige Gehalt an

Bedeutung wächſt, an urſprünglicher Erregtheit der Stimmung ab; ſo ruht die nach Gedankentiefe ſtrebende Sentenz auf einem völlig in ſich ausgeglichenen Seelenzuſtande.

Der Ausruf geht aus einer plötzlichen Erregung des Gemüts, aus einer Überraſchung oder einem jähen Losbrechen der Leidenſchaft hervor. Das äußere Merkmal iſt vielfach ein Empfindungswort wie ah, o, weh, ach. Ihm liegt ſeinem Weſen nach eine blitzartige, ohne unmittelbaren Zuſammenhang mit dem bisherigen Gedankengang entſtandene Vorſtellung zu Grunde; doch er kann auch mehr redneriſcher Art, aus Berechnung hervorgegangen ſein.

Einſt wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinſinkt,
Priamus ſelbſt und das Volk des lanzenkundigen Königs!
(Homer.)

Wie der Hirſch ſchreiet nach friſchem Waſſer, ſo ſchreiet meine Seele, Gott, zu dir! (Pſalmen.)

Flieh! Auf! Hinaus in's weite Land! (Goethe.)

Welch Schauſpiel! aber ach! ein Schauſpiel nur!
Wo faſſ' ich dich, unendliche Natur? (Derſ.)

Plötzlich regt es ſich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe. Welch ein Reitpferd! (Freiligrath.)

O ſeliger Traum, der ſo tückiſch war!
O Heimatwonne, du brachteſt den Tod!
(Paul Heyſe.)

Dem Ausruf verwandt iſt die Emphaſis, die kraftvolle und nachdrückliche Zuſammenfaſſung einer Empfindung oder eines Gedankens; eine Emphaſis liegt in der berühmten Drohung des galliſchen Heerführers: vae victis! Dieſe Figur beſagt inhaltlich oft mehr, als die Worte unmittelbar erkennen laſſen.

Sie iſt die Erſte nicht. (Goethe.)

Dem Manne kann geholfen werden. (Schiller.)

Mach' deine Rechnung mit dem Himmel, Vogt!
(Derſ.)

Und bohrten gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich
Und jauchzt' und weint' und spräche: du gefällst mir.
(Heinrich v. Kleist.)

Die Emphasis legt ein sprechendes Zeugnis von der Macht des Genius ab; sie wirft oft auf die dramatisch bewegte Lage blitzartig einen Lichtstrahl, der den Zusammenhang bis in den tiefsten Grund des seelischen Lebens erhellt, die bewegenden Mächte des Schicksals für einen Augenblick klar beleuchtet erkennen läßt, indem eine ursprüngliche Regung des Empfindens, auf welcher die Lage beruht, plötzlich zum Ausdruck gelangt. Der Sprecher ist von dem, was er fühlt, so eingenommen, der Gegenstand seines Empfindens ist so gewaltig oder fürchterlich, daß er nur einen Teil von dem zu sagen vermag, was ihn bewegt. Dies Unvermögen des Einzelnen den gewaltigen Schicksalsgedanken gegenüber gelangt zum Bewußtsein des Hörers, dem sich so mittelbar, aber nichtsdestoweniger erschütternd die ganze Wucht des Verhängnisses offenbart.

Die Anrede läßt einen Gegenstand, der die Vorstellung beschäftigt, unmittelbar gegenwärtig erscheinen, und wendet diesem hierdurch eine lebhaftere Teilnahme zu. Sie läßt hierdurch Lebloses versinnlicht, Entferntes nahe erscheinen und bringt auch, wo sie sich unmittelbar an den Hörer wendet, den Dichter in nähere Beziehung zu diesem. Auch die Anrufung der Dichter, mit welcher diese sich zu Anfang ihrer Werke an die Muse oder sonst an eine Gottheit wenden, gehört hierher: die Apostrophen, mit denen Homer, Tasso, Byron und andere ihre Heldengedichte eröffnen. Eine Anrufung ist auch das Gedicht „Freiheit, die ich meine" von Max von Schenkendorf. Eine von Homer häufig gebrauchte und von Voß und Goethe nachgebildete Form der Anrede ist es, wenn der Dichter im Verlaufe einer epischen Darstellung eine seiner Personen plötzlich anredet, wie Goethe in Hermann und Dorothea den Apotheker:

Aber noch zauberteſt du, vortrefflicher Nachbar, und ſagteſt:
Gerne vertrau ich, mein Freund, Euch Seel' und Geiſt und Gemüt an.

Von wunderbarer Hoheit iſt die Anrufung der Elemente in Äſchylus Titanomachie „Erhab'ner Äther, Winde ſchnell von Flug" u. ſ. w. und Schillers „Eilende Wolken, Segler der Lüfte". Weitere Beiſpiele ſind:

Haſt du das Schloß geſehen,
Das hohe Schloß am Meer?
(Uhland.)

Das aber kann ich nicht ertragen,
Daß ſo wie ſonſt die Sonne lacht;
Daß wie in deinen Lebenstagen
Die Uhren gehn, die Glocken ſchlagen,
Einförmig wechſeln Tag und Nacht.
(Th. Storm.)

Liegſt du nur erſt im Bretterhaus,
Im engen Sarg, ein toter Mann,
Dann ruhſt du dich von aller Qual,
Von aller Mühſal aus. — Und dann? —
(Robert Hamerling.)

Eine noch dringlichere Form der Anrufung, welche alle Kräfte des Geiſtes zuſammenfaßt, iſt die Beſchwörung:

Herr, ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn.
(Bibel.)

Fluch ſei dem Balſamſaft der Trauben!
Fluch jener höchſten Liebeshuld!
Fluch ſei der Hoffnung! Fluch dem Glauben!
Und Fluch vor allem der Geduld!
(Goethe.)

Gebet, Segen, Fluch gehören hierher.

Sehr nahe ſteht dieſen dichteriſchen Redewendungen die Frage. Auch ſie erhöht die Unmittelbarkeit des Eindrucks.

Herz, mein Herz, was ſoll das geben?
Was bedränget dich ſo ſehr? (Goethe.)

Träum' ich? Iſt mein Auge trüber?
Nebelt's mir ums Angeſicht? (Schiller.)

Kennt ihr das Land so wunderschön
In seiner Eichen grünem Kranz?
(Leonhard Wächter.)

Was soll dein stummes Mahnen,
Du welker Strauß am Hut?
(Rudolf Baumbach.)

Gleichfalls zur Erhöhung lebendiger Bewegtheit dient die Präsensfigur. Sie läßt, indem sie die Gegenwart des Zeitwortes an Stelle der Vergangenheit setzt, die Handlung zeitlich näher erscheinen, rückt dieselbe unmittelbar vor unser geistiges Auge. So läßt der Dichter häufig in einem erzählenden Berichte, wo die Teilnahme naturgemäß eine lebendigere wird, das Präteritum fallen und geht zum Präsens über. Namentlich in der Ballade und im Drama tritt diese Figur in ihr Recht. Schiller bevorzugt sie in seinen Balladen so entschieden, daß er häufiger im Präsens als im Präteritum erzählt. Einen Beleg dafür, wie bei dem Übergang vom minder Wesentlichen zum Höhepunkt der Handlung die Darstellung wie von selbst die Gegenwart erheischt, bietet Uhland:

Ließ sich den Schild mit Pfeilen spicken
Und thät nur spöttlich um sich blicken,
Bis einer, dem die Zeit zu lang,
Auf ihn den krummen Säbel schwang;
Da wallt dem Deutschen auch sein Blut,
Er trifft des Türken Pferd so gut —

Die Ironie ist eine Figur von hoher gedanklicher Kühnheit und verletzender Schärfe, welche einen Zustand durch absichtsvolle Hervorhebung von etwas Gegenteiligem in eigentümliche Beleuchtung rückt. Sie kann einmal bestehen in hohnvoller Hervorkehrung des der Wahrheit — im Sinne des Sprechers — gerade Entgegengesetzten; durch diese scheinbare Billigung wird das zu Bekämpfende in ein schiefes Licht gerückt und dem Verteidiger wie durch eine Finte die Abwehr erschwert.

Iſt ein rechter Burſch, fürcht' ſich für Hexen!
(Goethe.)

Ha, ha! Ihr frommer Mann, Ihr zeigtet mir's,
Wie Euer Herz ſich doch verſuchen läßt.
(Molière, Tartüffe.)

Beſonders packend kann die Ironie ſein, wenn ein furchtbar ernſter Gedanke in die Faſſung leichten Scherzes eingekleidet wird.

Nun, wenn der Purpur fällt, muß auch der Herzog nach!
(Schiller.)

Umgekehrt ſtrebt die Ironie auch wohl durch maßloſe Übertreibung ins Große und Bedeutende, die Kleinheit und Einfachheit einer Sache oder Vorſtellung zu veranſchaulichen. Hierauf beruht die alte Volksſage von den ſieben Schwaben, die ein Ungeheuer erlegen wollten, aber einen Haſen — nicht fingen, und teilweiſe auch Cervantes' Don Quixote, Wielands Don Silvio di Roſalva und Immermanns Tulifäntchen. So recht bezeichnend iſt dieſe Art des Spottes für eine Geſtalt wie Goethes Mephiſto. Alles, was Fauſts Seele erfüllt und ihm groß und gewaltig erſcheint, führt Mephiſto, den Geiſtesflug Fauſts ins Lächerliche übertreibend, nach Möglichkeit auf die niedrigſten Antriebe zurück. Ähnlichen Spott gebraucht er dem lernbegierigen Muſenſohne gegenüber, wobei dieſer freilich den Hohn nicht herausfindet.

Der Geiſt der Medizin iſt leicht zu faſſen;
Ihr durchſtudiert die groß' und kleine Welt,
Um es am Ende gehn zu laſſen,
Wie's Gott gefällt.

Hier deckt ſich zudem in wundervollſter Art Tonfall und Gehalt. Die anſchwellenden beiden erſten Verſe bezeichnen die großklingenden, gelehrten Worte, mit denen der Arzt nach Mephiſtos Sinne ſeine Kranken bethören ſoll, während die verebbenden Schlußverſe die Ohnmacht ſeiner Kunſt dem Verlauf der Krankheit gegenüber darſtellen. Außerdem findet ſich

die Ironie in den mannigfaltigsten Formen. Eine scharfe, schneidende Verspottung bezeichnet man als Sarkasmus; dieser kann auch zu einer ausgeführteren Verhöhnung in einer Rede erweitert sein.

Pleiße.

Flach ist mein Ufer und seicht mein Bach; es schöpften zu durftig
Meine Poeten mich, meine Prosaiker aus. (Schiller.)

Habt ihr künftig
Mehr zu handeln, laßt mich holen;
Edel seid ihr und vernünftig
Und ich lob' euch unverhohlen.
(Chamisso, Böser Markt.)

Historische „Rettungen."

Ein Menschenfreund der Tiberius war
Und Nero ein Engel an Milde nun gar;
Herostrat — Verleumdung, verbürgt kein Jota!
Wir hoffen dereinst noch klar zu beweisen,
Daß er Ephesus pflegt' als Agent zu bereisen
Für die Feuerversicherungsgesellschaft in Gotha.
(Paul Schönfeld.)

Die liebenswürdigste Form der Ironie ist der Euphemismus. Dieser besteht darin, daß eine herbe Wahrheit im Ausdruck abgemildert wird, aber doch so, daß der eigentliche Sinn verständlich bleibt. Euphemismen finden sich vielfach in der Alltagssprache, so in mannigfachen Wendungen für sterben wie: dahingehen, verscheiden, das Zeitliche segnen, entschlafen; euphemistisch sind auch die Bezeichnungen sparsam für geizig, einfach für beschränkt, bedachtsam für faul, gewitzt für durchtrieben und dergl.

Dem König ist nicht wohl. (Schiller.)

Unter Steigerung (Klimax) versteht man das planmäßige Aneinanderreihen verschiedener Gedanken, dergestalt daß der Eindruck sich immer wirkungsvoller entwickelt; das Wesen der Steigerung verlangt also, daß jedes Bild oder jeder Gedanke das vorhergehende Bild oder den vorher-

gegangenen Gedanken an innerer Kraft und Bedeutung übertrifft.

Eine schöne Menschenseele finden
Ist Gewinn, ein schönerer Gewinn ist,
Sie erhalten, und der schönst' und schwerste,
Sie, die schon verloren war, zu retten.
(Herder.)

Keiner war wohl treuer, reiner!
Näher stand dem König keiner —
Doch dem Volke schlug sein Herz!
(v. Schenkendorf.)

Die zweite Steigerung indes entspricht nicht ganz den Gesetzen dieser Figur, da das zweite Glied „Näher stand dem König keiner" an Bedeutung gegen das erste abfällt; vollkommener dagegen ist die folgende:

Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tigers Zahn;
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist der Mensch in seinem Wahn. (Schiller.)

Der Gegensatz (Antithese) ist eine der schönsten und geistigsten Figuren; sie besteht darin, daß zwei in sich abgeschlossene Gedanken in ihren gegensätzlichen Beziehungen scharf nebeneinander gestellt werden. Wir messen in dieser Zusammenstellung die Bedeutung des einen Gedankens an der des andern, so daß beide durch die Parung in schärfere Beleuchtung gerückt werden, unserem Bewußtsein sich kraftvoller aufprägen. Anscheinend steht der Gegensatz in naher Verwandtschaft zum Parallelismus, insofern beide Stilwendungen eine beziehungsvolle Nebeneinanderstellung zweier Gedanken darbieten; allein der grundlegende Unterschied besteht darin, daß im Gegensatz zwei gleichberechtigte Vorstellungsreihen nebeneinander gestellt werden, während der Parallelismus von einem Grundgedanken ausgeht, der durch Heranziehung bezeichnender Vorstellungen bildlich beleuchtet wird. In der Goetheschen Antithese:

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt

wird sowohl die Art der Entwicklung des Geisteslebens wie der Kräfte des Willens einleuchtender gekennzeichnet, als es bei einer Vereinzelung der beiden Gedanken geschehen würde, und auf beide Wahrheiten legt der Dichter, wie aus dem Zusammenhange im Tasso hervorgeht, gleichen Wert; die Aussprüche stehen sich gegenüber wie zwei durch eine Kluft getrennte Felsen, deren Höhe und Wucht man am unmittelbaren Eindruck der gähnenden Tiefe mißt. Die Wirkung wird eben nur durch eine Gegenüberstellung des sich bedeutsam Abhebenden erzielt, und der Gegensatz ist mithin eine Wendung rednerischer Art. Vergleicht man damit einen Parallelismus wie:

Sie hat mir Treu versprochen,
Gab mir einen Ring dabei,
Die Treu hat sie gebrochen,
Das Ringlein sprang entzwei,

so wird ersichtlich, daß die in Vers 2 und 4 enthaltenen zweiten Glieder der beiden Parallelen nur zur Versinnlichung der in Vers 1 und 3 enthaltenen Grundgedanken dienen; die metaphorische Natur der zweiten Glieder ergiebt sich besonders klar aus Vers 4, da das Zerspringen des Ringes ohne die sinnbildliche Beziehung auf den Treubruch ein völlig bedeutungsloser Zufall, ja ohne eine äußere Ursache eine Unmöglichkeit ist. Die Antithese ist einem kühnen Fluge der Gedanken eigen und begünstigt ein zauberkräftiges Widerspiegeln der Vorstellungen an einander, das auf den Leser eine elektrisierende Wirkung ausübt. Der Aufnehmende wird durch sie zu erhöhter geistiger Mitarbeit veranlaßt, aber auch dementsprechend stark gepackt. Ihr eigenster Zweck ist also gleichsam, durch eine magische Widerstrahlung das innerste Wesen der Dinge zu offenbaren. Es wohnt demnach dieser Figur eine gewisse Unruhe inne, und sie ist im ganzen mehr einem kühnen, leidenschaftlichen, kraftvoll vorwärtsstrebenden, als einem in sich ausgeglichenen beschaulichen Stil eigen. Rudolf von Gott-

ſchall hat mit Recht darauf hingewieſen, daß die berückende Wirkung von Schillers dramatiſcher Sprache auf dem durch und durch antithetiſchen Gepräge ſeiner Dichtung beruht. Als Beiſpiele ſeien noch angeführt:

Ihr ſollt euch nicht Schätze ſammeln auf Erden, da ſie die Motten und der Roſt freſſen, und da die Diebe nachgraben und ſtehlen.

Sammelt euch aber Schätze im Himmel, da ſie weder Motten noch Roſt freſſen und da die Diebe nicht nachgraben noch ſtehlen.

(Bergpredigt.)

Das Leben iſt der Güter höchſtes nicht;
Der Übel größtes aber iſt die Schuld.

(Schiller.)

Ganz Deutſchland ſeufzte unter Kriegeslaſt,
Doch Friede war's im Wallenſteinſchen Lager.

(Derſ.)

Und willſt du die Geſchlechter beide fragen:
Nach Freiheit ſtrebt der Mann, das Weib nach Sitte.

(Goethe.)

Klein iſt und eng, was Zeit und Raum nennt ſeine Schranke,
Nur göttlich weit iſt ein Gott faſſender Gedanke.

Im Winde weheſt du und biſt der Lüfte Geiſt;
Die Luft erkennt dich nicht, die dich mit Atmen preiſt.

(Rückert, Weisheit des Brahmanen.)

Ich klage nicht, daß mir kein Ruhm erblüht,
Die Welt belohnt nur, was von Weltluſt glüht.

(Hieronymus Lorm.)

Eine beſondere Art der Antitheſe, die durch Zuſammenſtellung von Begriffen entſteht, die ſich gegenſeitig ſcheinbar ausſchließen, iſt das Paradoxon.

Wohl ausgeſonnen, Pater Lamormain!
Wär' der Gedank' nicht ſo verwünſcht geſcheit,
Man wär' verſucht, ihn herzlich dumm zu nennen.

(Schiller.)

Auf einer Kette von gegenteiligen Behauptungen, welche einen Gegenſtand von allen Seiten beleuchten, beruht die Stichomythie, eine Figur, die von den griechiſchen Bühnen-

dichtern mit Vorliebe angewandt und von Neueren gern nachgebildet wurde.

Iphigenie.
Die Sorge nenn' ich edel, die mich warnt,
Den König, der mein zweiter Vater ward,
Nicht tückiſch zu betrügen, zu berauben.

Pylades.
Der deinen Bruder ſchlachtet, dem entfliehſt du.

Iphigenie.
Es iſt derſelbe, der mir Gutes that.

Pylades.
Das iſt nicht Undank, was die Not gebeut.

Iphigenie.
Es bleibt wohl Undank; nur die Not entſchuldigt's.

Pylades.
Vor Göttern und vor Menſchen dich gewiß.

Iphigenie.
Allein mein eigen Herz iſt nicht befriedigt.

Pylades.
Zu ſtrenge Ford'rung iſt verborg'ner Stolz.

Iphigenie.
Ich unterſuche nicht, ich fühle nur.

Pylades.
Fühlſt du dich recht, ſo mußt du dich verehren.

Iphigenie.
Ganz unbefleckt genießt ſich nur das Herz.

(Goethe.)

Die Stichomythie ſtellt alſo ein Wortgefecht dar, und ihr eigentümliches Gepräge beſteht darin, daß Rede und Gegenrede für ſich eine Einheit bildet, jeder Satz ein ſelbſtändiges Ganzes iſt. Das Weſen der Stichomythie erfordert mithin ein jemaliges Abbrechen der Rede mit dem Schluß des Verſes, und es iſt ein Verkennen ihrer Natur, wenn dies nicht beachtet wird.

Die Sentenz bietet sich dar als das Ergebnis einer Gedankenreihe, welche den Lauf der Vorstellungen zum Allgemeingültigen erhebt, aus dem Einzelnen etwas in weiterem Sinne Gültiges, eine Wahrheit ableitet. Sie ist wie eine Frucht, am Baume der Dichtung gereift und besonders unseren klassischen Dichtern eigen. Sie geht aus einer geistigen Durchbildung hervor, die den Dichter befähigt, sich an gewissen Wendepunkten über den Stoff zu erheben, sich aus dem Gewoge der Leidenschaft auf das feste Land ruhiger Betrachtung zu retten. Man hat den Vorzügen gegenüber, die Shakespeare durch einen größeren Reichtum an Handlung, die unerschöpfliche Fülle seiner Gestalten und die Naturkraft der Leidenschaft in seinen Dramen im Vergleiche zu unsern klassischen Dichtern aufweist, auf die weite, abgeklärte Weltanschauung hingewiesen, welche diese vor dem gewaltigen Briten voraushaben und die sich namentlich auch in ihren Sentenzen offenbart. Es giebt Leser, welche den Reichtum an Sentenzen, an Wahrheiten des Lebens geradezu als Maßstab für den Wert einer Dichtung betrachten; sie haben insofern in gewissem Sinne Recht, als dieselben ein Gradmesser für die geistige Höhe sind, zu welcher den Dichter sein Gedankengang emporhebt. Der Mangel einer großen Weltansicht, die sich in tiefbedeutsamen Ausspruchen offenbart, bezeichnet auch die Kluft, die Heinrich von Kleist von Goethe und Schiller trennt. Wenn man diesen Maßstab anlegen will, so bilden die Dichtungen von Homer, Sophokles, Goethe, Schiller die Gipfel der Weltpoesie; das ewig Menschliche der Sentenz ist es nicht am wenigsten, welches dichterischen Schöpfungen das Gepräge der Unvergänglichkeit verleiht. Vielfach giebt sich die Sentenz in der Form der Antithese; sie unterstützt, da sie leicht zum geflügelten Worte wird, wesentlich die Volkstümlichkeit eines Dichters.

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.
(Schiller.)

Es giebt im Menſchenleben Augenblicke,
Wo man dem Weltgeiſt näher iſt als ſonſt.
(Derſ.)

Es giebt Dinge zwiſchen Himmel und Erde, von denen ſich eure Schulweisheit nichts träumen läßt. (Shakeſpeare.)

Wer friſch umherſpäht mit geſunden Sinnen,
Auf Gott vertraut und die gelenke Kraft,
Der ringt ſich leicht aus jeder Fahr und Not.
(Schiller.)

Was du ererbt von deinen Vätern haſt,
Erwirb es, um es zu beſitzen. (Goethe.)

Was ich beſitze, mag ich gern bewahren,
Der Wechſel unterhält, doch nützt er kaum. (Derſ.)

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt. (Derſ.)

Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Bruſt,
Die eine will ſich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebesluſt
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die and're hebt gewaltſam ſich vom Duſt
Zu den Gefilden hoher Ahnen. (Derſ.)

Die Sentenz kann ſich auch auf einen beſonderen Gegenſtand richten, um das Urteil über denſelben zu weittragender Bedeutung zu erheben.

Es erben ſich Geſetz und Rechte
Wie eine ew'ge Krankheit fort. (Goethe.)

Ein echter deutſcher Mann mag keinen Franzen leiden,
Doch ihre Weine trinkt er gern. (Derſ.)

Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze.
(Schiller.)

Auch kann eine beſtimmte Lage, ein beſonderes Verhältnis durch kennzeichnende Ausprägung in wenigen Worten feſtgeſchmiedet werden.

Nacht muß es ſein, wo Friedlands Sterne ſtrahlen.
(Schiller.)

Wo alles liebt, kann Karl allein nicht haſſen.
Derſ.)

Um ſolchen Ausſprüchen ſchon äußerlich den Eindruck des Allgemeingültigen zu verleihen, tritt vielfach wie in obigen Beiſpielen an Stelle des perſönlichen Fürworts der Eigenname.

Die dichterische Form.

1. Rhythmus und Silbenmessung.

Das wesentlichste Merkmal der Form poetischer Darstellung ist der Rhythmus. Dieser beruht auf einem Nacheinander gesetzmäßig abgeteilter Zeitmaße; er wird auch in der Natur in den mannigfachsten Erscheinungen erkennbar. So zeigt er sich in der Wellenbewegung des Meeres, dem Schlag der Herzen, dem Pulsieren des Blutes, im Tropfenfall wie überhaupt in den verschiedensten Naturlauten. Er giebt stets einer bestimmten Bewegung Ausdruck und wirkt, je nach der Art derselben, auf unser Empfinden ein, indem er die Schwingungen des Schalles durch die Vermittlung der Sinne auf unser Gemüt in Gestalt von Reizen mannigfaltiger Art überträgt. Erfahrungsgemäß rufen nun bestimmte Klangfiguren gewisse Stimmungen hervor, entsprechen denselben mithin, sodaß Gemütszustände wie Freude, Trauer, Andacht, Wehmut sich im Zeitmaß der Töne ausdrücken lassen. In dieser Hinsicht ist der schmiegsame und reiche Rhythmus der Musik weit machtvoller als der dichterische, er vermag seinen Stoff, die Töne, selbstherrlich zu fügen, während der poetische Rhythmus sich nur an etwas Gegebenes anlehnt und den

festen, unabänderlichen Formen der Sprache Rechnung zu tragen hat. So ist der letztere in dieser Beschränkung nicht mächtig genug, um für sich allein besondere Stimmungen zu erzeugen, er kann nur die Hervorbringung eines bestimmten Eindruckes begünstigen, indem er sich dem geistigen Gehalt der Poesie wirkungsvoll anschmiegt. Doch ist der dichterische Rhythmus eindrucksvoll genug, um die Wirkung bestimmt abgeteilter Zeitmaße auf die Gemütsstimmung erkennen zu lassen, wenn er auch dem Empfindungsleben in seiner vielfachen Abstufung nicht voll gerecht zu werden vermag. Es geben Jamben und Trochäen im allgemeinen besser einer ernsten, weihevollen, die hüpfenden Versmaße Daktylen und Anapäste eher einer heiteren, leidenschaftlich oder freudig bewegten Stimmung Ausdruck. Daß der Rhythmus für sich allein unser Empfinden bemeistert, beweist auch das Lustgefühl, welches, abgesehen von musikalischer Begleitung und den Reizen des Verkehrs der beiden Geschlechter, allein die taktmäßige Bewegung des Tanzes zu erwecken imstande ist, ebenso das Wohlgefallen, welches uns der taktmäßige Gleichschritt eines marschierenden Truppenteils und die schwermutvolle beschauliche Stimmung, in die uns das Geräusch des Rades einer Wassermühle versetzt. In der Dichtung ist also der Rhythmus nur eine Begleiterscheinung, aber er wird sich wahrhaft dichterischer Anschauung mit Naturnotwendigkeit aufdrängen und macht sich daher, obschon in verhüllter Form, auch in dichterischer Prosa wie bei Goethe und Heine geltend. Man versteht unter dem Rhythmus der Poesie einen taktmäßigen Wechsel mehr oder weniger betonter Silben, also eine Gliederung der Sprache, auf der sich ein Versmaß erbauen kann. Auch in der Rede wird sich jede seelische Erregung, jede gehobene Stimmung rhythmisch ausprägen und selbst ein höchst mittelmäßiger Redner wird in Wendungen, die seine Ansicht bekräftigen sollen, einen gewissen rhythmischen Tonfall annehmen und etwa seine Stellungnahme mit Ausrufen wie „So

ſoll es ſein, ſo ſoll es bleiben" betonen. Das innerſte Weſen des Rhythmus iſt wiſſenſchaftlich nicht zu ergründen; unſere Unterſuchung muß ſtehen bleiben vor der Erfahrungsthatſache, daß beſtimmten Zeitmaßen beſondere Stimmungen entſprechen, erſtere ſind alſo Formeln, die ſich mit Erſcheinungen unſeres Innenlebens in entſprechender Übereinſtimmung befinden. In der Wirkung auf das Gemüt ſteht der Rhythmus den Figuren nahe; während aber dieſe Formen der geiſtigen Gehalte ſind, iſt der Rhythmus lediglich eine Form des Körperlichen der Sprache. In einigen älteren Dichtungen wie in den Pſalmen und dem Hohenliede Salomonis iſt ein rhythmiſches Gepräge das einzige Merkmal der poetiſchen Form; eine kunſtmäßige Pflege der Dichtung aber hat faſt überall zur Begründung eines beſtimmten Vers- und Strophenbaues geführt. Unter dem *Versmaß* verſteht man nun die Abmeſſung der dichteriſchen Sprache nach Hebungen oder nach Hebungen und Senkungen. Eine ſolche Einteilung wird dadurch möglich, daß man die Silben nach ihrer Klangfülle verſchieden wertet; der Lehre vom Versbau muß alſo eine Lehre von der *Silbenmeſſung* (Proſodik) zu Grunde liegen. Unſere heutige Silbenmeſſung nun beruht auf einer Scheidung ſämtlicher Silben in zwei Klaſſen, die man im Anſchluß an die Proſodie der Griechen vielfach als kurze und lange zu bezeichnen pflegt; dieſe Bezeichnung iſt aber unzutreffend, da ſie der Eigentümlichkeit der deutſchen Sprache nicht gerecht wird; hier werden die Silben vornehmlich mit Rückſicht auf ihre innere Bedeutung in *ſchwere* und *leichte* geſchieden. In der Silbenmeſſung ſind nun nach dem Geiſt und der Entwicklung der Sprachen grundlegende Verſchiedenheiten zu erkennen; auf die der deutſchen Sprache ſind ſehr entgegengeſetzte Einflüſſe wirkſam geweſen, ſo daß dieſelbe ſich nicht wohl mit einigen Worten kennzeichnen läßt. Der eigenartige, ſchöne und klangvolle Rhythmus der griechiſchen Dichtung darf nicht unbeachtet bleiben, wenn man das Weſen der deut-

ſchen Silbenmeſſung, wie ſie ſich heute herausgebildet hat, richtig erfaſſen will, obgleich die griechiſche Proſodie ein von der urſprünglich deutſchen ſehr verſchiedenes Gepräge aufweiſt. Die Silbenmeſſung der klaſſiſchen Sprachen beruht auf einer Scheidung der Silben einerſeits nach der Länge oder Kürze des Vokals, andrerſeits nach der Stellung der Konſonanten; die Silben, welche einen langen Vokal oder Diphthong enthielten, waren natura lang, die, welche im Auslaut mehrere Konſonanten hatten, oder denen mit dem anſtoßenden Worte mehrere Konſonanten folgten, waren positione lang, die mit kurzem Vokal ohne mehrfachen konſonantiſchen Auslaut waren kurz. Dieſe Unterſcheidung gründet ſich darauf, daß man die Silben nach der Zeitdauer, die ihre Ausſprache erforderte, maß, alſo auf eine räumliche Abſchätzung. Der Ton fiel ſtets auf die ſogenannten Längen, war alſo von der Bedeutung der Silben völlig unabhängig; man nennt das *quantitierende Silbenmeſſung*. In der Proſodie unſerer Mutterſprache hingegen ſteht die Bedeutung und das innere Gewicht der Silben im Vordergrund. Die erzwungene Scheidung des geſamten Silbenſchatzes in zwei Klaſſen fällt urſprünglich weg, und es bleiben in der älteſten Dichtung die verſchiedenen Silben in der natürlichen Verſchiedenheit der Tonſtärke beſtehen, woraus ſich eine größere Anzahl von Abſtufungen des Tones ergiebt. Während alſo die klaſſiſchen Sprachen eine Zweiteilung der Silben nach dem Grundſatz der Länge durchführen, finden ſich im Verſe der älteren deutſchen Poeſie ſtark und minder ſtark betonte, ſchwach und gar nicht betonte Silben nebeneinander. Das metriſche Band der Sprache lag darin, daß die inhaltlich bedeutſamſten Silben hervorgehoben wurden, ganz unabhängig davon, ob der Vokal kurz oder lang war. Der Bau des Verſes wurde zunächſt bedingt durch die inhaltlich bedeutſamen Silben, deren Zahl mehr oder weniger beſtimmt vorgeſchrieben war; auf ihnen, den *Hebungen*, ruhte nach Maßgabe ihrer Bedeutung der Ton,

und es lassen sich in dieser Hinsicht verschiedene Grade derselben unterscheiden. Bezüglich der dem Inhalt nach geringwertigen Silben, welche mit schwacher Betonung in die Senkung traten, herrschte größere Freiheit, ohne daß deren Zahl ganz dem Zufall überlassen gewesen wäre. Es war also und ist noch heute im Deutschen eine accentuierende Silbenmessung maßgebend. Eine solche Prosodie ist als die ursprünglichere anzusehen, weil es naturgemäß ist, daß die Sprache diejenigen Silben betont, denen die größere Bedeutung zukommt. Die Dichtung wird nicht von vornherein ohne weiteres von der allgemein gültigen Betonung der Wörter abgewichen sein, und wo dies geschehen ist, müssen besondere Gründe obgewaltet haben. Diese Betrachtung hat Wilhelm Jordan dahin geführt, die konventionelle Betonungslehre der griechischen Dichtung aus der Rücksicht für den gesangsmäßigen Vortrag zu erklären, indem die Abteilung in Längen und Kürzen dem Tonfalle alteingebürgerter Weisen angepaßt sei. Einer solchen Prägung schmiegte sich die biegsame, klangvolle, mit tonreichen Ableitungs- und Endsilben ausgestattete griechische Sprache auf das Wunderbarste an; weit bedenklicher gestaltete sich diese Betonungsart in ihrer Übertragung auf die viel sprödere und schwerfälligere lateinische Sprache; die grausamen Wortumstellungen und Zerreißungen bei römischen Dichtern, namentlich auch bei Ovid und Virgil, machen oft den Eindruck sprachlicher Barbarei. Übrigens ist mit einigem Grunde vermutet worden, daß die alten Dichter niemals so ausgesprochen wurden, wie es heute schulmäßig gelehrt wird, daß vielmehr ein Ausgleich zwischen dem rhythmischen Klange und der naturgemäßen Betonung der Wörter stattfand. Die deutsche Sprache nun hat ihr urspüngliches rhythmisches Gepräge einigermaßen geändert, indem die vokalreichen und klangvollen Ableitungs- und Endsilben durch Abschliff vermindert und durch Trübung der klangreicheren Vokale und Diphthonge in e und i im Klange abgeschwächt wurden. So

heißt nach dem altniederdeutſchen Text des Hildebrandsliedes ik gihôrta ich hörte, bi desemo rîche bei dieſem Reiche, suertû (instrument.) mit dem Schwerte, giuuinnan gewinnen. Bei dieſem Verfall der Ableitungs- und Endungsſilben, der im Mittelhochdeutſchen ſchon ziemlich weit gediehen und im Neuhochdeutſchen noch weiter fortgeſchritten iſt, nahm die Mannigfaltigkeit der Tonſtellung ab, und es verſchärfte ſich der Gegenſatz zwiſchen betonten Stammſilben und unbetonten End- oder Ableitungsſilben. Im Nibelungenliede iſt ein Unterſchied zwiſchen Haupt- und Nebenhebung noch erkennbar, dagegen in den kunſtmäßigen Liedern Walters von der Vogelweide herrſcht bezüglich der Tonſtellung größere Freiheit, und es macht ſich ſchon eine Zweiteilung zwiſchen betonten und unbetonten Silben mehr bemerkbar, deren Aufrechterhaltung durch eine ziemlich ausgedehnte Reihe mittelzeitiger Silben unterſtützt wird. Offenbare Verſtöße gegen den Geiſt der deutſchen Sprache kommen nicht vor, es wird uns nie zugemutet, eine betonte (Stamm-)ſilbe für eine unbetonte gelten zu laſſen; eher geſtattet es ſich der Dichter, eine halbſchwere Silbe an Stelle einer vollen Hebung zu ſetzen. Als Beiſpiel ſei die folgende Stelle aus Walter angeführt, die nach Vergleich mit den entſprechenden Teilen der anderen Strophen des Gedichtes in der angegebenen Weiſe zu betonen iſt:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Dô der sumer komen was
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
und die bluomen dur daz gras
– ⏑ – ⏑ – ⏑
wünneclichen sprungen u. ſ. f.

Hinſichtlich der Zahl der Senkungen wahrt ſich zwar Walter die unſerer Sprache eigentümlichen Freiheiten, aber er macht von denſelben nur beſcheidenen Gebrauch; in dem in ſeinen Anfängen angeführten Gedicht, das aus fünf neunzeiligen Strophen beſteht, finden ſich beiſpielsweiſe Abweichungen von einem beſtimmten Schema nur an drei Stellen.

Man kann sagen, daß die Minnesänger nach der Art ihrer Sprachbehandlung in ihrer Vereinigung von sprachlicher Gewissenhaftigkeit mit leichter Versbehandlung etwa auf demselben Standpunkte wie ein Meister der neuern Lyrik, wie Geibel standen. Mit dem Aufkommen der Herrschaft einer sächsischen Kanzleisprache, des Neuhochdeutschen, dessen Einfluß durch Luthers Bibelübersetzung begründet wurde, beginnt für die dichterische Sprache eine Zeit entschiedenen Verfalls. In dem Zeitalter der Prosa verlor man das Gefühl für die Feinheiten des Tonfalls, die unseligen Kriegszeiten brachten mit der allgemeinen Verwilderung auch eine Verwilderung der Sprache, und so stellte der Meistersang in rohester Weise seine Versmaße nach abgezählten Silben auf. In der Theorie brachte dann aber Martin Opitz in seinem „Buch von der deutschen Poeterei" in richtiger Erkenntnis des Wesens der deutschen Sprache den Grundsatz zu Ehren, daß die Schätzung einer Silbe sich nach dem auf ihr ruhenden Tone zu richten habe; es ergab sich hieraus, daß alle Stammsilben als Hebungen zu betrachten seien. Im vorklassischen Zeitalter entwickelte sich jedoch die Kunstlehre nach entgegengesetzter Richtung hin; Johann Heinrich Voß und Klopstock suchten der deutschen Dichtung eine quantitierende Messung der Silben aufzuimpfen. Auf gleichem Boden bewegten sich in neuerer Zeit Platen und Johannes Minckwitz; beide erwiesen die ganze Verkehrtheit dieses Standpunktes selbst in ihren Dichtungen in Oden- und Hymnenform, wo sie vielfach wurzelhafte Silben für Kürzen darbieten. Ganz im Gegensatz zu diesen Anschauungen verlangt Wilhelm Jordan geradezu die Rückkehr zu einer einseitigen Hebungsmessung. Glücklicherweise bewegte sich die thatsächliche Entwicklung des rhythmischen Gefühls bei den Dichtern zwischen diesen Gegensätzen; Stammsilben werden fast allgemein als natürliche Hebungen, Endsilben als Senkungen betrachtet; die letzteren werden entweder ziemlich streng gezählt, wie in Goethes jambischen Dramen und in der Mehrzahl

seiner Gedichte, oder es herrscht eine freiere Behandlung vor wie teilweise im „Faust“ und in den vorzüglichsten von Schillers Balladen. Auch Heine liebt es, frei über die Zahl der Senkungen zu verfügen, und bis in die neueste Zeit laufen die starrere und die freiere Sprachbehandlung neben einander her, und dieselben Dichter behandeln je nach dem Gegenstande ihre Stoffe bald in der einen, bald in der anderen Art.

Was ist nun die eigentliche Natur der deutschen Silbenmessung nach dem gegenwärtigen Stande der Sprachentwicklung? Unverändert geblieben ist deren natürliche Grundlage, die Wertung der Silben nach ihrer Bedeutung, sodaß die Betonung der Wörter in der Poesie von der Aussprache in ungebundener Rede nicht wesentlich abweichen darf. Die einzelnen Silben werden sehr verschieden betont und lassen sich hiernach in vier bis sechs Grade der Betonung einteilen; aber es ist doch der alten Sprache gegenüber durch den Verfall der Beugung, durch Trübung und Brechung der Vokale eine größere Gleichförmigkeit in dieser Beziehung eingetreten, welche die Einteilung in zwei Hauptklassen erleichtert. Die Grundform der deutschen Wörter ist gegenwärtig ein Trochäus (– ⏑), und der Gegensatz zwischen vollbetonten und unbetonten Silben, wie er sich an Wörtern wie stehen, rennen, bleichen, Rose, Keller, Biene ausprägt, steht so im Vordergrunde, daß sich feinere Unterschiede im Rhythmus diesem unterordnen müssen. Der Tonfall der deutschen Dichtung beruht also, wie bereits gesagt, in erster Linie auf einer Zweiteilung der Silben in schwere und leichte; solche, die je nach den Umständen bald schwer bald leicht sein können, nennen auch wir *mittelzeitig*. Die Grade der Betonung, die sich in Wahrheit unterscheiden lassen, seien in folgenden Wörtern gekennzeichnet. *Vollschwer* sind alle Stammsilben einfacher Wörter, die einen bestimmten Begriff bezeichnen, also Krug, gold(en), herr(lich), lausch(en), Dicht(er), klein, dien(en), komm(en). Ferner

die Vorsilben zusammengesetzter Wörter, die den Hauptton haben, wie Vor(wort), Aus(kunft), An(nahme), an(kommen), aus(heben), un(klug); ebenso die Bestimmungswörter zusammengesetzter Begriffswörter wie Groß(vater), Grün(span), Schau(spiel), Welt(lust) und dann die Stammsilben der Bestimmungswörter und Grundwörter zusammengesetzter Substantiva wie Tag(es)hell(e), Herz(ens)wunsch, tod(es)kühn. Vollschwer sind auch noch einige Überbleibsel alter Wurzeln in Zusammensetzungen wie ur(alt), Erz(herzog). Schwer sind die minderbetonten Silben mehrsilbiger Wurzeln oder solcher Wörter, die uns heute als solche erscheinen wie Hol(under), (Ar)beit, (A)meis(e), (E)lend, (Her)berg(e), (Her)zog, (Ant)litz; schwer sind auch die Grundwörter zusammengesetzter Substantiva, Haupt- und Eigenschaftswörter wie (Selbst)sucht, (Ein)bruch, (frei)geb(ig), (Ein)sicht; ferner die Wurzelsilben der Wörter, bei denen der Ton ausnahmsweise auf eine Ableitungssilbe gefallen ist wie leb(endig), Schall(mei); gleichfalls bisweilen die betonten Silben mehrsilbiger Verhältnis-, Binde-, Umstands- und Fürwörter wie geg(en), we(gen), wi(der), od(er), selt(en) eu(er), uns(er). Halbschwer sind einsilbige Wörter von geringerer Bedeutung wie: durch, mit, für, fast, sehr, viel, wie, so, kaum, voll, nach, vor; ebenso Ableitungssilben wie sam, bar, schaft, haft, icht und Reste alter Wurzeln wie tum; auch einsilbige Fürwörter ich, du, er, mein dein, uns, euch. Halbleicht sind minder gewichtige Ableitungssilben wie ig, lich, sel, bern, eln, Vorsilben wie ent(gegen), vor(aus), Endsilben wie ung, nis, ling, Bindewörter wie und. Leicht endlich sind alle Ableitungs- und Endsilben, deren Vokal ein stummes oder tonloses e ist, zer, ver, er, e, ge, ere, ene. Es ist nun die Stellung dieser fünf Tonklassen zur Hebung und Senkung im Verse zu untersuchen. Die vollschweren Silben müssen unter allen Umständen in die Hebung treten, da sie die Träger des Tones in seiner ganzen Wucht sind; gleichfalls Anspruch auf diese Stellung haben die schweren Silben, wenn sie sich nicht in unmittelbarer

Nachbarschaft zweier vollschweren Silben befinden. Dies ist der Fall mit der Silbe berg in folgendem Verse:

– ⏑ –
Wo der Tarnberg ragt mit dem düstern Gestein.
(F. Dahn.)

Die Berechtigung, die zweite Silbe eines zusammengesetzten Wortes wie Tarnberg in die Senkung zu stellen, liegt in dem trochäischen Tonfall desselben; den beiden Nachbarsilben gegenüber bezeichnet -berg unzweifelhaft ein Fallen des Tones, wenn auch nur in geringem Grade; die Senkung ist in diesem Verstakt nur leicht angedeutet. Stets als Hebung gelten müssen aber die schweren Silben, wenn sie zwischen zwei leichteren stehen:

⏑ – ⏑
Zu Hause weilt er selten,
Zu Hofe kommt er nie. (Uhland.)

Die halbschweren Silben bezeichnen insbesondere das flüssige Element in der Prosodie; ob sie in die Hebung oder Senkung treten, richtet sich einmal nach ihrer Bedeutung im Satze, dann nach ihrer Stellung zu den Nachbarsilben. So steht im folgenden „wie" bei demselben Dichter das eine Mal in der Hebung, das andere Mal in der Senkung:

Ich bin herunter gekommen
⏑ ⏑ –
Und weiß doch selber nicht wie. (Goethe.)

⏑ –
Wie glänzt die Sonne;
⏑ –
Wie lacht die Flur! (Derselbe.)

Die halbleichten und leichten Silben stehen ihrer Natur nach in der Senkung. Der Rhythmus kann nun, dem Inhalte angemessen, gewisse Veränderungen erleiden, er kann an einzelnen Stellen verschoben, abgeschwächt, unter Umständen auch durchbrochen werden. So findet an Stelle des Jambus im Anlaute eines Verses häufig ein Trochäus Verwendung,

sodaß das rhythmische Bild sich aus ⏑ – ⏑ – in – ⏑ ⏑ – verändert, der Tonfall eine tiefere Welle schlägt. In echter Poesie wird aber eine solche Änderung stets eine innere Ursache haben, wie sich das so herrlich an dem „Teilt sich die Flut empor" in Goethes Fischer ausprägt. Sehr häufig tritt auch an Stelle des Jambus ein Pyrrhichius (⏑ ⏑); es kommt das namentlich im fünffüßigen Blankvers des Dramas vor; es fällt dann eine unbetonte Silbe in die Hebung, und diese wird mithin nur leise angedeutet, der Tonfall verflacht sich an der betreffenden Stelle. Eine häufige Wiederkehr dieser Freiheit giebt dem Versmaß eine gewisse Ungleichheit, sie begünstigt einen ungestümen Schwung der Sprache, und wenn ein gleichmäßiger jambischer Vers an die geruhige See erinnert, mahnt der so durchbrochene an das aufgewühlte Meer. Deshalb ist es ein natürlicher Hergang, daß sich das jugendliche Feuer Schillers im „Don Carlos" in einer derartig freien Sprache entlud, die der naturgemäße Ausdruck seiner innern Stimmung war, ebenso wie Schiller später mit innerer Notwendigkeit bei einer mehr in sich ausgeglichenen Geistesverfassung einen glatteren Fluß der Sprache bevorzugte. Man vergleiche in dieser Beziehung die folgenden Verse aus „Don Carlos" und „Wallenstein":

Auf der Liebe Flügeln
Des fürchterlichen Wechsels unbewußt
Eilt nach Mirandola der Trunkene.
Mit Sternenschein erreicht sein schnelles Roß
Die Thore — ein bacchantisches Getön
Von Reigen und von Pauken donnert ihm
Aus dem erleuchteten Palast entgegen.

und

So hat ihn alles denn verlassen, sagt ihr?

Er hat das Glück von Tausenden gegründet,
Denn königlich war sein Gemüt, und stets
Zum Geben war die volle Hand geöffnet.

Seiner beschaulicheren Natur gemäß baute Goethe seine Jamben gleichmäßiger, als es Schiller auch in seinen späteren Dramen gethan, allein eine gelegentliche Stauung des Tonfalls wird von ihm ebensowenig als von irgend einem andern Dichter außer Platen und Minckwitz mit besonderer Sorgfalt vermieden. Weniger leicht verträgt es indes die Sprache, wenn eine schwere Silbe für eine leichte untergeschoben wird; wohl läßt es sich nicht leugnen, daß hier und da selbst bei hervorragenden Dichtern eine vollschwere oder schwere Silbe (auch abgesehen von der bereits oben gekennzeichneten Ausnahme bezüglich zusammengesetzter Hauptwörter mit einsilbigem Bestimmungswort) in die Senkung gestellt wird, aber dies sind eben sprachliche Härten, die ein feingebildetes Gehör fast immer unangenehm berühren. Beispiele für solche Unregelmäßigkeiten sind:

Und ehe das dritte Morgenrot scheint.
(Schiller.)

Wenn zu Pferd stieg Artaxerxes.
(Platen.)

Graut Liebchen auch? . . . . der Mond scheint hell!
Hurrah! die Toten reiten schnell!
(Bürger.)

Betreffs des letzten Falls rechtfertigt sich indes die Häufung von vollschweren Silben durch den ungewöhnlichen Inhalt, durch den ungestüm fortbrausenden Gang der Todesjagd; der herbe Tonfall des Bürgerschen Gedichts ist also aus einem richtigen rhythmischen Gefühl, aus sprechender Vergegenständlichung des Inhalts hervorgegangen.

Im Verhalten den Senkungen gegenüber sind zwei Mög-

lichkeiten zu unterscheiden, erstens eine genaue Berücksichtigung der Senkungen auch der Zahl nach, gemäß dem Vorbilde antiker Metrik, zweitens freie Verfügung über die Zahl der Senkungen nach den Gesetzen des inhaltgemäßen Wohllautes. Beide Arten der Behandlung sind nach der thatsächlichen Entwicklung der deutschen Versbildung gleichberechtigt; man kann die erstere die neudeutsche, die zweite die altdeutsche Silbenmessung nennen. Es läßt sich nun nicht leugnen, daß das Vorbild der klassischen Rhythmik, in deren bedingungsweiser Aneignung die neudeutsche Silbenmessung besteht, unendlich viel zur Geschmeidigung der dichterischen Sprache beigetragen hat, daß ein klangvolles Austönen des Rhythmus, wie sie es begünstigt, auch die Vorstellungen mit größerer Klarheit hervortreten läßt. Vergleicht man die Meisterstücke unserer neueren Stimmungslyrik mit den besten Leistungen des Minnesangs, so findet man — auch abgesehen von dem größeren Reichtum an Vorstellungen, der die neuere Poesie naturgemäß auszeichnet —, daß der schärfer gegliederte Rhythmus unserer Dichtung sich stimmungskräftiger erweist als der unbestimmtere Tonfall in den Weisen eines Walter, was selbst ein so unbedingter Verehrer der mittelalterlichen Dichtung wie Vilmar anzuerkennen sich gedrungen fühlte. So haben nicht nur Goethe und Schiller, sondern auch Rückert, Platen, Geibel wesentlich zur Fortentwicklung der deutschen Sprache und Dichtung beigetragen, indem sie die verschiedensten Versmaße mit einem poetischen Gehalte erfüllten. Wie eindrucksvoll die scharfe Zweiteilung der Töne im streng abgemessenen jambischen Klange wirken kann, wie klar die zu Grunde liegenden Vorstellungen bei solcher Formgebung hervortreten, veranschaulicht so recht sprechend folgende Strophe:

Ich stand auf Bergeshalde,
Als heim die Sonne ging,
Und sah, wie überm Walde
Des Abends Goldnetz hing. (Rückert.)

Auf der andern Seite hat sich die altdeutsche Silbenmessung seit den ersten machtvollen Flügelschlägen der klassischen Dichtung in unserer neueren Litteratur das Bürgerrecht erworben. Schillers metrisches Ideal beruht im Grunde auf einer freien Behandlung der Senkung, und auch Heines Muse verschmäht es, sich einer vorgezeichneten strengen Klangform zu fügen. Geibel hat ja vielfach den Geist der Antike auch in der Formgebung auf sich wirken lassen, aber in vielen seiner aus unmittelbarer Empfindung hervorgegangenen Lieder mag er seine poetischen Vorstellungen nicht in eine fest abgegrenzte rhythmische Form gießen; bei dem allbeliebten „Der Mai ist gekommen" scheint ihm vielmehr irgend eine musikalische Weise vorgeschwebt zu haben. Wo musikalische Motive zu Grunde liegen, ist überhaupt ein Abmessen der Silbenzahl ausgeschlossen, das Versmaß zahlreicher Lieder Goethes, namentlich das von „Wanderers Nachtlied" ist auf diese Weise zu deuten. Jüngere Dichter haben besonders in Balladen oft mit Vorliebe frei über die Zahl der Senkungen verfügt, so Dahn, Hamerling, Grosse, Wildenbruch und andere. Es soll nicht bestritten werden, daß in der Gegenwart eine Art von Widerwillen gegen den Fortbau der überlieferten Form, besonders der abgezählten Versmaße zu Tage tritt, und daß sich ein Ringen nach neuartiger, bezeichnender Ausdrucksweise auch auf dem Gebiete des Metrums bemerklich macht. Die Möglichkeit einer Fortbildung des Rhythmus kann nur in einem bezeichnenden Wechsel der Senkungen liegen; wenn sich eine urwüchsige dichterische Kraft mit neuen Inhalten Bahn brechen sollte, wird es auch zweifellos gelingen, die diesen entsprechenden Formen zu finden; im großen und ganzen kann sich aber der Rhythmus in unserer Sprache nur zwischen jambischem Gleichtakt und wechselnden jambisch-anapästischen Rhythmen und der Umkehrung dieses Tonfalls in Trochäen und Daktylen

bewegen*). Gänzlich verfehlt wäre es, aus rein äußerlicher Überlegung heraus etwas Neues schaffen zu wollen, wie man es in einer höchst unglücklichen Verbindung des Hexameters mit dem fünffüßigen Jambus und ähnlichen Kunststücken versucht hat.

2. Der Versbau.

Der Vers ist eine metrische Einheit, welche aus einer Anzahl von Takten oder Versfüßen besteht; ein Takt ist eine Hebung, die von einer beliebigen Anzahl von Senkungen begleitet ist, ein Versfuß hingegen eine Hebung mit Senkungen in bestimmt vorgeschriebener Anzahl und Stellung. Wenn die Zahl der Takte oder Versfüße unbeschränkt, nur von gedanklichen Abschnitten bestimmt ist, setzen sich dieselben zu freien Rhythmen zusammen; bei einer Beschränkung der Versfüße oder Takte aber bildet sich der kunstmäßige Vers. Dieser ist, wenn er aus Takten besteht und mithin nur die Hebungen gezählt sind, als freier (Hebungsvers), besteht er aber aus Versfüßen, ist also die Zahl der Hebungen und Senkungen bestimmt, als strenger Vers zu bezeichnen. Auf dem freien Verse beruht der Bau der Stabreimdichtung wie der Nibelungenstrophe, und er findet sich in allen den im vorigen Abschnitt gekennzeichneten Dichtungen, in denen über die Zahl der Senkungen frei verfügt ist. Natürlich unterliegt diese aber einer Beschränkung durch die Gesetze der Sprache und hält sich im allgemeinen zwischen 1 und 2; weniger häufig sind 3 bis 5 oder gar keine Senkung. Man kann nun hier den freieren altdeutschen und den zumeist weniger freien neudeutschen Hebungsvers unterscheiden. Der erstere geht häufiger als dieser über zwei Senkungen hinaus, beide lassen

*) Kennzeichnend für die Gärung innerhalb der jüngeren Dichtung ist es, daß Julius Hart das Schlagwort von einem „realistischen Verse“ in die Litteratur geworfen hat. Es wäre verdienstlich gewesen, wenn der Urheber dieses Begriffs denselben ausreichend veranschaulicht hätte. Leider ist das von ihm unterlassen worden.

eine Hebung ohne Senkung als Takt gelten. Auf dieſem altdeutſchen Verſe beruhen in der neueren Dichtung die ſtrengeren Nachbildungen der Nibelungenſtrophe ſowie der Jordan'ſche Vers. Als Probe ſei angeführt:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑
Am U|fer o|ben ſtand | nun der Alte
⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ |
Tief A|tem ho|lend, die Hän|de faltend |,
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ |
Und geſtützt | auf den Stock | mit Ru nenſtäben .

(Wilhelm Jordan.)

Durch ſeine greiſen Haare der König zitternd fährt,
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ || – – | ⏑ ⏑ | ⏑ – |
Er fin|det kei|nen Atem || : In grimm hat den | verzehrt .

(Hans Herrig.)

– | – ⏑ | ⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑
Weit | öffnet ſich | das Thor | der al|ten Zeiten .

(Guſtav Kaſtropp.)

In dieſen Dichtungen wird das Grundgeſetz der deutſchen Betonungslehre ohne Rückſicht auf die hinzugekommenen Einflüſſe der griechiſch-römiſchen Rhythmik mit einer gewiſſen Abſichtlichkeit zur Schau getragen. Mehr unbewußt iſt dasſelbe in dem neudeutſchen freien Verſe zur Anwendung gekommen. Als Beiſpiel desſelben ſeien aus dem Reichtum der deutſchen Poeſie nur folgende Verſe gegeben:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –
Heiße Ma|giſter, | heiße | Doktor | gar |
⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – |
Und ziehe | ſchon an die | zehen | Jahr |,
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
Herauf |, herab | und quer | und krumm |
– ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – |
Meine Schül|er an der Naſ|e herum |.

(Goethe.)

⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
Da zeig|te mir Gott |, zu dem | ich rief |,
⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏑ – |
In der höch|ſten ſchreck|lichen Not |,

⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – |
Aus der Tie|fe ra|gend ein Fel|fenriff |,
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – |
Das erfaßt' | ich behend | und entrann | dem Tod |.

(Schiller.)

Der ſtrenge Vers gründet ſich im Gegenſatz zu den beiden Arten des freien Verſes auf genaue Abmeſſung der Hebungen und Senkungen; er ſetzt ſich aus Versfüßen zuſammen, beſtimmten Klangfiguren, die aus der klaſſiſchen Metrik übernommen ſind. Es hat ſich nun aus dem Reichtum der klaſſiſchen Metren nur eine geringe Anzahl in der deutſchen Sprache eingebürgert und zwar war dies im Hinblick auf unſeren accentuierenden Rhythmus nur bei den am einfachſten gebauten Versfüßen möglich. Die eigentlich deutſche Verslehre kennt nur den Jambus (⏑ –), den Anapäſt (⏑ ⏑ –), den Trochäus (– ⏑) und den Daktylus (– ⏑ ⏑). Aus 2—8 ſolchen Versfüßen ſetzt ſich ein Vers zuſammen; jedoch kann ein ſolcher auch nur aus einem einzigen Versfuße beſtehen. Durch die Art der Versfüße wird das Gepräge des Rhythmus beſtimmt, und zwar haben jambiſche und anapäſtiſche Verſe einen ſteigenden, Trochäen und Daktylen einen fallenden Rhythmus; im erſteren Falle beginnt alſo der Rhythmus mit einer Senkung, im zweiten mit einer Hebung. In anderer Hinſicht ſetzt ſich ein Vers aus Wortfüßen zuſammen, die von den Versfüßen unabhängig ſind. Man verſteht unter einem Wortfuß eine gedankliche Einheit im Satze; derſelbe kann entweder aus einem einzelnen Worte, das für ſich eine Bedeutung hat, oder aus einem Wort im Verein mit andern, demſelben begrifflich naheſtehenden, für ſich minder bedeutſamen Wörtern beſtehen. Die folgenden beiden Verſe Goethes ſeien hier zuerſt nach Vers- und dann nach Wortfüßen abgeteilt:

O laß | den rei|nen Hauch | der Lie|be dir
Die Glut | des Bu|ſens lei|ſe weh|end kühl|en.

O laß | den reinen Hauch | der Liebe dir |
Die Glut des Buſens | leiſe wehend | kühlen |.

Streng läßt ſich die Einteilung in Wortfüße nicht bestimmen; im allgemeinen werden die Wörter verbunden, die in der Ausſprache eng verſchwiſtert erſcheinen; von dem Widerſpiel der Wort- und Versfüße hängt das Gepräge des Rhythmus nicht unweſentlich ab, und dieſer wird um ſo belebter erſcheinen, je wechſelvoller das Ineinandergreifen derſelben ſich geſtaltet. Man nennt nun den Einſchnitt, durch welchen der Wortfuß den Versfuß teilt, Cäſur, den Einſchnitt, der durch das Zuſammenfallen von Vers- und Wortfuß entſteht, Diäreſe. Im folgenden wird ein Cäſurabſchnit mit $\overset{C}{|}$, eine Diäreſe mit $\overset{D}{|}$ bezeichnet und die oben angeführten Verſe geſtalten ſich nach Cäſuren und Diäreſen geleſen wie hier:

D D
O laß | den reinen Hauch | der Liebe dir
C C
Die Glut des Buſens | leiſe wehend | kühlen.

Im allgemeinen beleben Cäſuren in höherem Grade als Diäreſen, wie auch ein Vergleich der beiden angeführten Verſe zeigt; ein wohlthätiger Fluß der dichteriſchen Sprache wird aber durch eine naturgemäße Miſchung beider hervorgebracht. Ein Zuſammentreffen vom Ende des Wort- und Versfußes kann an derſelben Stelle und zwar im Verein mit einem gedanklichen Abſchnitt in der Mitte der Verſe ſtändig wiederkehren; es entſteht dann eine ſtändige Diäreſe, die mit $\overset{D}{\|}$ angedeutet wird. Eine ſolche findet ſich im Alexandriner und in trochäiſchen Langverſen, z. B. in Freiligraths Löwenritte:

D
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Wüſtenkönig iſt der Löwe; | will er ſein Gebiet durchfliegen.

Man hat auch den Begriff einer ſtändigen Cäſur in die Metrik einführen wollen, derſelbe iſt aber zu beanſtanden. Da die Cäſur den Versfuß teilt, kann ſie niemals zu einem feſtliegenden Ruhepunkt des Gedankens werden; ſo bleibt ſie beim Hexameter beweglich; der Abſchnitt jedoch in der Mitte der

Uhlandschen Nibelungenstrophe und des Pentameters kann nicht Cäsur genannt werden; denn es findet in beiden Fällen eine Unterbrechung des Versmaßes statt, beim Nibelungenverse durch Anhängung einer nachgleitenden Silbe an den dritten Versfuß, beim Pentameter durch Kürzung des dritten Daktylus um zwei Senkungen; wir nennen daher einen solchen Abschnitt Versscheide V ||.

V
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ || ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Der Franzmann hob den Becher, || begeistert flammt sein Blut.
(Anastasius Grün.)

V
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – || – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
Doch das Geheimnis der Form || lehren die Alten dich nur.
(Heinrich Leuthold.)

Steht die Diärese oder Versscheide am Ende des Verses, so erhält sie den Namen Incision. Betreffs der Abrundung im letzten Versfuße teilt man die Verse ein in vollständige (akatalektische), unvollständige (katalektische) und überzählige (hyperkatalektische) Verse. Bei der ersteren Art schließt die Zeile mit einem vollständigen Versfuß, bei der zweiten fehlt dem letzten Versfuß die Senkung oder ein Teil der Senkung, bei den überzähligen Versen hingegen wird dem letzten Fuße noch eine Senkung angehängt. Im trochäischen Versmaß seien als Beispiele angeführt für vollständige Verse:

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ |
Maha | dö, der | Herr der Erde |.

Und für unvollständige Verse:

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –
Kommt her | ab zum | sechsten | Mal.
(Goethe.)

Die dritte Gattung ist im trochäischen Versmaß nicht vorhanden, während in Jamben die unvollständigen Verse wegfallen, da die Hebung in die zweite Silbe tritt. Als vollständiger und überzähliger jambischer Vers seien angeführt:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – |
Ergehſt | du dich | im A|bendlicht |,
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑
Das iſt | die Zeit | der Dich|terwon|ne.

(Uhland.)

Nur als einen Hülfsbegriff hat man in die Metrik die Bezeichnung Vorſchlag oder Auftakt eingeführt für eine Senkung zu Anfang eines Verſes, die angeblich nicht in das Metrum gehören ſoll. Im allgemeinen iſt dieſe Benennung hinfällig, da gerade der Anfang die Natur des Verſes beſtimmt; nur wenn in einer Strophe ein Vers ſich vor den übrigen durch eine oder mehrere Senkungen zu Anfang abhebt, mag dieſe Benennung gerechtfertigt ſein; jedoch eigentlich nur bei einem anapäſtiſchen Versmaß, das der Regel nach mit einem Jambus anhebt, wenn ein Vers ausnahmsweiſe gleich mit Anapäſt beginnt, oder bei einem anapäſtiſch anlautenden Hebungsverſe, z. B.:

⏑ ⏑ –|
Und erfül|len die Seele mit Grauſen.

(Körner.)

⏑ ⏑ –|
Und der Sän|ger raſch in die Saiten fällt.

(Schiller.)

In der Regel wird die Grenze zweier Verſe einen gedanklichen Abſchnitt, eine Satzgrenze bezeichnen, alſo eine Inciſion bedingen, es kann aber auch der Inhalt aus einer Verszeile in die andere hinübergreifen, z. B.:

Dem ſterbend ſeine Buhle
Einen goldenen Becher gab.

Eine Verſchleppung tritt ein durch Verteilung eines Wortfußes auf zwei verſchiedene Verszeilen; ſie kann duldbar bleiben, wenn die eigentümliche Wortſtellung maleriſch wirkt und die Vorſtellung doch klar hervortritt, z. B.:

Seht ihr dort die altersgrauen
Schlöſſer ſich entgegenſchauen?

(Schiller.)

Leicht jedoch entsteht ein Hin- und Herzerren des Gedankens, welches die Klarheit des Versbaues und damit die Stimmung beeinträchtigt. Die äußerste Grenze der Verschleppung ist die Wortzerreißung, welche ein zusammengesetztes Wort auf zwei Verse verteilt, doch so, daß die beiden Hälften gesondert werden. Wo diese vorkommt, dient sie natürlich immer bestimmter Absicht, doch erfordert ihre Verwendung ganz besonderen künstlerischen Takt, eine häufige Anwendung würde den Eindruck des Erzwungenen hervorrufen und den natürlichen Bau der Strophe zerstören. Als Beispiel glücklicher Verwendung diene:

Wie die Nachtigallenkehle
Ihr zarter Busen sich hebt,
Wie die Welle, die im Frühlings-
Kusse schauernd erbebt.

(Julius Hart.)

3. Der Reim und verwandte Erscheinungen.

Die dichterische Sprache hat von jeher danach gestrebt, durch Hervorhebung lautlicher Gleichklänge den Gehalt markiger zu veranschaulichen. Wie von selber finden sich in jeder Sprache gewisse Übereinstimmungen im Klange, die, planvoll geordnet, Versmaß und Tonfall in ihrer Wirkung zu unterstützen geeignet sind und die Seele des Hörers eindringlich ergreifen können, sodaß die Laute und die denselben zu Grunde liegenden Vorstellungen sich seiner Erinnerung tiefer einprägen. Die älteste Art des deutschen Reimes ist der Stabreim*) oder die Allitteration. Dieser findet sich in den ältesten Denkmalen deutscher Dichtung, so in den Edden, im Hildebrandsliede und im Heliant. Stabreimartige Anklänge sind

*) Der Name Stabreim rührt von Stäben her, welche die alten mit bestimmten Bedeutungen verknüpften Runenzeichen enthielten. Man nimmt an, daß bei Prophezeiungen diese Stäbe wahllos zur Erde geworfen wurden und daß Kundige aus ihrer Lage den Spruch deuteten. Aus der Thätigkeit des Aufleſens hat sich dann das Wort Leſen in seiner geistigen Bedeutung gebildet.

auch in der griechiſchen Poeſie, bei Homer und Sophokles erkennbar. Zur Würdigung des Geiſtigen im Stabreime ſei auf das unter Lautmalerei Geſagte verwieſen. Der Stabreim beſteht nun in der Übereinſtimmung des Anlauts bei einer beſtimmten Anzahl von Hebungen im Verſe, die inhaltlich beſondere Bedeutung beſitzen. Eine feſtbegrenzte Anzahl von allitterierenden Hebungen läßt ſich in den älteren Dichtungen nicht feſtſtellen; in der Edda erſcheint als Grundgeſetz, daß jeder Vers aus zwei Hälften beſteht, in deſſen vier Hebungen drei Stäbe enthalten ſind und zwar meiſt ſo, daß die erſte Hälfte zwei, die zweite eine enthält. Neuerdings hat, wie ſchon erwähnt, Wilhelm Jordan den Stabreim mit Glück wieder aufgenommen; ſeine Verſe beſtehen aus vier Hebungen, und der Strabreim erſcheint in wechſelnder Reihenfolge, oft in Verſchlingung zweier Stäbe auf der gleichen Verszeile. Als Beiſpiel des älteren Stabreims diene folgende Stelle aus einer Übertragung des chriſtlichen, aber noch von heidniſchen Vorſtellungen beherrſchten Gedichtes „Muspilli“ (Weltbrand):

Meer verſchlingt ſich, es ſchwelt in Lohe
Der Himmel, Mond fällt, Mittelgart brennt,
Kein Stein mehr ſteht. Straftag ins Land
Fährt mit Feuer, die Frevler zu richten.

Die ältere Allitteration iſt weniger peinlich, indem ſie ſich mit der Übereinſtimmung der erſten von zwei Mitlautern im Anlaut begnügt; unſer Ohr hingegen verlangt volle Übereinſtimmung des Anlauts; dieſer Forderung entſprechen die Verſe von Wilhelm Jordan, wie nachſtehende Probe aus der Sigfridſage zeigt:

Zu ſüßem Geſang, unſterbliche Sage,
Laß mich nun dein Mund ſein voll uralter Mären
Und leg' auf die Lippen das Lied von Sigfrid,
Dem herrlichen Helden mit furchtloſem Herzen,
Der den Hüter des Hortes, den Lindwurm erlegte,
Durch die flammende Flur auf flüchtigem Roſſe
Den Brautritt vollbrachte und Brunhild erweckte,
Die der zürnende Gott im Zaubergarten
Zu ſchlafen verdammt und mit Dornen umſchloſſen.

Der Stabreim hat auf die gesamte Entwicklung unserer Sprache wesentlichen Einfluß gewonnen; durch ihn besonders ist allem Anschein nach die accentuierende Silbenmessung im deutschen Verse begünstigt worden; wie er im innersten Wesen der Sprache begründet ist, zeigt sich an äußerst zahlreichen Wendungen wie Glück und Glas, Mann und Maus, Kind und Kegel, gut und gern, ganz und gar u. s. w. Es läßt sich nicht leugnen, daß er durch seine lichtvolle Hervorhebung des Bedeutsamen der poetischen Sprache ein äußerst geistiges Gepräge verleiht, während der heutige Reim in seiner feinsten Ausbildung der Klangfarbe unmittelbarer auf die Stimmung wirkt. Der Endreim ist besonders lyrischem Empfinden eigen, während der Stabreim eine mehr epische Natur aufweist. Man kann in dem Stabreim einerseits und dem Versakt der Homerischen Gedichte anderseits die beiden entgegengesetzten Erscheinungsformen der dichterischen Sprache bei den arischen Völkern erblicken; der Stabreim giebt sich, da er vom Gehalt der Worte ausgeht, als die ursprünglichere Bildung und scheint, seinen Spuren in den Homerischen Gedichten nach zu urteilen, in ältester Zeit mit dem Gleichtakt des Hexameters um die Herrschaft gekämpft zu haben. Bei den Griechen muß dann das Gefühl für strenge Maßhaltung, das ja überhaupt in der Kunst dieses Volkes eine so gewichtige Rolle spielt, die Oberhand gewonnen haben.

Mit dem konsonantischen Stabreim verschwistert findet sich in der altdeutschen Dichtung der vokalische Anlaut; doch treten hier weniger die gleichen, als verschiedene Vokale in Beziehung zu einander, wie im folgenden Anfang eines eddischen Liedes:

Einst war das Alter
Da Ymir lebte.

Eine Mittelstellung zwischen Stab- und Endreim nimmt die Assonanz ein, welche im Gleichklang der Vokale und Diphthonge innerhalb der Stammsilben besteht; in der älteren

germaniſchen Dichtung kommt ſie wohl vor, tritt aber hinter dem Stabreim zurück; beſonders gepflegt wurde ſie von der älteren Dichtung der romaniſchen Völker, da der volltönende Vokalismus ihrer Sprachen ſchon an ſich auf Ausbildung der Aſſonanz hinwies. Durch das Beiſpiel der ſpaniſchen Romanzen hat ſie die neuere deutſche Poeſie hier und da beeinflußt. An ſich wird die Aſſonanz als Gleichklang der die Stimmung kennzeichnenden Vokale ebenſo wie die Allitteration unbewußt aus wahrhaft poetiſcher Anſchauung heraus geboren und fällt hierdurch unter den Begriff der Lautmalerei; es braucht deshalb nur auf die unter jenem Abſchnitt aufgeführten Beiſpiele hingewieſen zu werden. Die kunſtmäßige Ausbildung, wie ſie von Friedrich Schlegel, Rückert, v. Zedlitz und anderen angeſtrebt wurde, hat Erzeugniſſe von hohem Werte nicht gezeitigt. Mit der altertumbelebenden Richtung von Jordans Poeſie freilich ſteht ſie in naturgemäßer Übereinſtimmung. Man unterſcheidet nun die freie Aſſonanz, welche Gleichklänge an beliebiger Stelle innerhalb des Verſes hervorbringt, von der Endaſſonanz, vermittelſt deren die Grenze der Verſe bezeichnet wird. Die erſtere kann ſich mit dem Stabreim unmittelbar decken, wie in folgenden Verſen:

Da hielt eine Ameis ihr gelbliches Eichen
Zärtlich am Zipfel mit ſanften Zänglein

(W. Jordan.)

und wird nach dem jeweilig vorherrſchenden Vokal oder Doppellaut als a, i, o, u u. ſ. w. -Aſſonanz bezeichnet. Als Beiſpiel feinſter kunſtmäßiger Ausbildung des volltönenden Gleichlautes ſei folgende Strophe angeführt:

Dringe tief zu Berges Grüften,
Wolken folge hoch zu Lüften,
Muſe ruft zu Bach und Thale
Tauſend abertauſendmale.

(Goethe.)

Die Endaſſonanz ſpielt in einigen älteren germaniſchen Dichtungen, wie im Ludwigsliede, mehr aber noch in romaniſchen

Epen (Chanson de Rolande) eine hervorragende Rolle; sie besteht darin, daß in der letzten oder den letzten Silben mehrerer Verse dieselben Vokale vorkommen, sodaß diese hierdurch zu einer Einheit verbunden werden und eine Grundlage des Strophenbaues geschaffen wird. Hierbei geschah es häufig, daß nicht nur die Vokale, sondern auch die auslautenden Konsonanten übereinstimmten, und so entwickelte sich aus der Assonanz der Reim, wie nachstehende Verse des Kürenbergers veranschaulichen:

„Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn isengwant
Wan ich muoz einer frouwen rûmen diu lant.
Diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî:
Si muoz des mîner minne iemer darbende stn."

Wir haben hier offenbarlich im ersten Verspare den Endreim und im zweiten die Assonanz, und ein gleicher Wechsel findet sich im ganzen Gedicht. Als der Finder des Reimes gilt der Weißenburger Benediktinermönch Otfried, der um die Mitte des neunten Jahrhunderts seine Evangelienharmonie „Der Krist" in gereimten Verspaaren abfaßte. So unvollkommen die Reime des „Krist" auch sind, indem die Tonstärke der Vokale wenig beachtet ist und bei mehrsilbigen Reimen verschiedene Vokale und Konsonanten auftreten, es läßt sich deutlich die Absicht erkennen, durchweg zu reimen, da im Auslaut wenigstens die Stellung der Buchstaben dieselbe ist. Zu hoher Entwicklung durch feine Ausbildung des Gehörsinnes gelangte dann der Reim während der Blütezeit mittelalterlicher Dichtung, die Reinheit erstreckte sich gleichmäßig auf Tonstärke, Klangfarbe und Schreibart, und man kann Tausende von Versen aus Dichtungen jener Zeit lesen, ohne einen einzigen mangelhaften Reim zu finden. Dies blieb im wesentlichen für die Behandlung des deutschen Reimes bestimmend, wenn auch die Forderung unbedingter Reinheit nicht zu allen Zeiten volle Geltung behielt. Das Wesen des Reimes besteht nun in der Übereinstimmung der Endsilbe oder der Endsilben mehrerer Verse; zu Anfang der Reimsilben muß stets eine Hebung stehen, deren konsonan-

tiſcher Anlaut außerhalb des Reimes liegt; der Reim erſtreckt ſich ebenſowohl auf Klangfarbe als auf Tonſtärke des Vokals wie auf Lautſtellung des Konſonanten. Vollkommene Reime ſind alſo: H—ohn T—on; W—ald ſch--allt; R—ieſe W—ieſe; K—aiſer W—eiſer; Bl—ume Heiligt—ume. Von der Forderung der Übereinſtimmung der Schreibart, die im Mittelhochdeutſchen feſtgehalten werden konnte, muß abgeſehen werden, weil infolge der unſtäten Entwicklung der neuhochdeutſchen Orthographie, bei der Verſchiedenheit der Dehnungszeichen und Konſonantenverdoppelung die Schreibart der Ausſprache nicht mehr folgerecht entſpricht. Welche Wirkung bringt nun der Reim hervor? Er beleuchtet gewiſſermaßen den Inhalt der Verſe durch das Klangecho eines Wortes, das in einem ſpätern Worte wiederkehrt, wie mit elektriſchem Licht, auf ihm ſchaukelt ſich die Stimmung, die über dem Ganzen waltet, er wird häufig zum Träger der den Inhalt kennzeichnenden Vorſtellungen, die er durch ſeinen Widerhall bedeutend verſtärkt. Ohne daß wir uns deſſen bewußt werden, wird beim Klange des zweiten Reimworts die Vorſtellung des erſten wieder in uns lebendig, und ſo werden die Wechſelbeziehungen des Inhalts mit erhöhter Deutlichkeit zur Anſchauung gebracht. Kurz zuſammengefaßt beſtehen die Vorzüge des Reimes darin, daß er erſtens durch wohlklingende Gleichlaute Luſtgefühle erregt, dann die ſtrophiſche Gliederung tragen hilft und endlich den Gehalt der Verſe verdeutlicht. Der Reim tritt in den mannigfachſten Erſcheinungsformen auf, und man unterſcheidet der Ausdehnung nach männliche, weibliche, gleitende und ſchwebende Reime. Der *männliche Reim* fällt, da er einſilbig iſt, ſtets in die Hebung; er hat etwas Stahlhartes, Schneidiges in ſeiner Art wie ein einſchlagendes Geſchoß und fordert einen gedanklichen Abſchnitt:

Am gewaltigen Meer
In der Mitternacht,
Wo der Wogen Heer
An die Felſen kracht,

Der weibliche Reim, der aus einer Hebu
beſteht, gewinnt durch das Abgleiten en
tendes und iſt eher geneigt, die angrenz
fällig zu verbinden.

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke mir die Träume wieder,
Die ich in der Kindheit träum
Wenn das Naß im Sande ſchä

An Stelle des weiblichen kann auch der ſ
treten, bei dem anſtatt der unbetonten En
halbſchwere Ableitungsſilbe (Wahrheit —
eine Stammſilbe zur Hebung hinzutritt
Beiſpiel:

Petrarkas Liebe, die unendlich hoh
War leider unbelohnt und gar zu
Ein Herzensweh, ein ewiger Karf
Doch ſtets erſcheine, fort und fort,
Süß, unter Palmenjubel, wonneſch
Der Herrin Ankunft mir, ein ew'g

Dem ſchwebenden Reim nahe verwandt iſt
nur dadurch unterſchieden, daß er Verä
nanten in der zweiten Silbe duldet; er ſ

Darstellbaren hinausstrebend, sich in den Bereich traumhafter Stimmung, nach dem Wirkungsgebiete der Musik hin verliert; so steht der zweite Teil des Goetheschen Faust im Zeichen des schwebenden Reimes:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan;
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Der gleichlautende Reim geht aus einer völligen Übereinstimmung der reimenden Silben hervor, die sich auch auf den Anlaut erstreckt. Er würde, häufig angewandt, einen ermüdenden Eindruck hervorrufen, kann aber unter Umständen ein besonderes Verhältnis veranschaulichen und zwar oft durch Wiederholung bestimmter Wendungen in Frage und Antwort. In Bürgers „Lenore" wird das erwachende und sich steigernde Entsetzen Lenorens durch ihre Erwiderung auf die dreimalige, stets gleiche Frage des unheimlichen Reiters „Graut Liebchen auch vor Toten?" wunderbar vergegenständlicht, indem stets der hohle Gleichklang Toten — Toten als schauriges Echo ins Ohr klingt. Meist liegt dem gleichlautenden Reim, wo er aus wahrhaft dichterischer Anschauung heraus angewendet wird, ein gewisser Parallelismus der Gedanken zu Grunde:

Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,
Welche Wonne gäb' mir dieser Blick!
Und doch, wenn ich, Lili, dich nicht liebte,
Fänd' ich hier und fänd' ich dort mein Glück?

(Goethe.)

Durch Vereinigung eines gewöhnlichen und eines gleichlautenden Reimes entsteht der reiche Reim. Dieser ist insbesondere die Form des Ghasels und seine Pflege weist auf den Orient hin; er kann durch weitere Ausspinnung zu ganzen Sätzen vervollständigt werden:

Höre, was der Volksmund spricht:
Wer die Wahrheit liebt, der muß
Schon sein Pferd am Zügel haben;
Wer die Wahrheit denkt, der muß
Schon den Fuß im Bügel haben;
Wer die Wahrheit spricht, der muß
Statt der Arme Flügel haben,
Und doch singt Mirza Schaffy:
Wer da lügt, muß Prügel haben.

(Bodenstedt.)

Bisweilen wird der Reim auch innerhalb der Verse entweder in neuen Klängen oder mit dem Endreime sich vermählend lautmalerisch angewandt; man nennt ihn dann Binnenreim.

Es sauset und brauset
Das Tambourin,
Es rasseln und prasseln
Die Schellen darin.

(Brentano.)

Der Binnenreim kehrt bisweilen in der Mitte der Verse mit einer gewissen Regelmäßigkeit wieder; Spuren eines solchen finden sich im älteren Nibelungenliede, und auch Uhland hat diesen Binnenreim in seinen Balladen gern und glücklich angewandt. Er hat den Vorzug, daß er dem Dichter große Freiheit läßt, indem dieser ihn an besonders eindrucksvollen Stellen beliebig anwenden und dann nach Gutdünken wieder fallen lassen kann.

Frau Minne fliegt über die Fluren, da singt die Nachtigall.
Da erblühen auf ihren Spuren die Rosen und Nelken all',
Da raunt es und rauscht in den Bäumen, es flüstert im Abendwind:
Erwache aus deinen Träumen, du wunderliebliches Königskind!

(Gustav Kastropp.)

Es sind außer den behandelten Arten des Reimes noch verschiedene Verschlingungen und Abwechselungen möglich, wie der Kettenreim, bei dem sich der Endreim eines Verses als Mittelreim des nächsten wiederfindet, und der Reim im Anlaut des Verses; die Sprache gestattet hier immer neue Bildungen

und Abänderungen, die meiſt ebenſoviele Künſteleien ſind. Der Stellung nach unterſcheidet man geparte Reime:

a Urahne, Großmutter, Mutter und Kind
a In dumpfer Stube beiſammen ſind;
b Es ſpielet das Kind, die Mutter ſich ſchmückt,
b Großmutter ſpinnet, Urahne gebückt
c Sitzt hinter dem Ofen im Pfühl —
c Wie wehen die Lüfte ſo ſchwül.

(Guſtav Schwab.)

und verſchränkte Reime:

a Lieblich war die Maiennacht,
b Silberwölklein flogen,
a Ob der holden Frühlingspracht
b Freudig hingezogen.

(Lenau.)

Beide Arten laſſen ſich in der mannigfaltigſten Weiſe zuſammenſtellen. Die einfachſte Form dieſer Art iſt folgende:

a Ich traure trüb am Dänenſund,
b Verlaſſen und gefangen;
a Einſt hing mein Mund am ſchönſten Mund,
a Doch längſt zu Grund
b Iſt all mein Glück gegangen.

(Alb. Möſer.)

Es erübrigt noch, die Abweichungen des Reimes von der unverletzten Grundform in ſeiner thatſächlichen Anwendung zu betrachten. Bezüglich der Tonſtärke zeigen ſich häufig Abweichungen darin, daß die Hebungen durch halbſchwere Ableitungsſilben erſetzt, daß alſo Reime wie Erinnerung — Huldigung, Chriſtenheit — Seligkeit gebildet werden. Auch reimen öfters halbſchwere Silben mit vollſchweren Stammſilben: Wüterich — ſprich, Erinnerung — jung. Da der Gebrauch halbſchwerer Silben als Hebungen nicht unſtatthaft iſt, kann auch ihre Verwendung im Reim nicht ſchlechthin bemängelt werden.; jedenfalls treten aber Reime, die auf Stammſilben fallen, viel kraftvoller hervor, wie denn der wirkungsvolle Hebungsreim überhaupt eine Schönheit der

deutschen besonders den romanischen Sprachen gegenüber ist, bei welch' letzteren die Ableitungssilben im Reime eine große Rolle spielen. Bezüglich der Übereinstimmung der Reime in der Klangfarbe bildet die verschiedene mundartliche Abtönung der Aussprache ein Hindernis, sodaß der jugendliche Schiller selbst „Sänger" auf „Finger", „Menschen" auf „wünschen" gereimt hat; doch sind gegenwärtig, seitdem wir eine mustergiltige Litteratur haben und die politischen Schranken innerhalb Deutschlands gefallen sind, die Verschiedenheiten der Aussprache unter den Gebildeten und damit die Schwierigkeit einheitlicher Wertung der Buchstaben geringer geworden. Hauptsächlich beruhen die Abweichungen von der Reinheit des Reimes auf der Willkür der Dichter, die sich bisweilen Reime wie schön — sehn, kühn — ziehn, Freuden — Beiden, oder gar hin — ziehn, Sinn — — sprühn gestatten. Solche Lässigkeiten weisen, wo sie sich störend hervordrängen, auf eine Entartung des sprachlichen Klanggefühls hin und erregen, indem sie den feiner gebildeten Gehörsinn verletzen, Mißbehagen und stören den unverkümmerten Genuß der Dichtung. In gleicher Art tadelnswert sind Reime, in denen der Tonumfang des Hebungsvokals verschieden ist, wie Beter — Retter, Brünne — Sühne und ebenfalls solche, in denen die Konsonanten auf verschiedener Stufe der Lautverschiebung stehen, vorausgesetzt, daß dieses in der Aussprache zur Geltung kommt, also Reime wie baden — Thaten, Zweigen — Eichen, Bänke — Gesänge, Raupe — Laube. Dagegen sind derartige Verschiedenheiten am Schluß der Wörter unbedenklich, weil hier die Aussprache tenuis, media und aspirata nicht oder so gut wie nicht unterscheidet. Statthaft sind also die Reime Not — Tod, reich — Zweig, lang — schwank. Als völlig ausgebildete Beispiele des in Klangfarbe, Klangumfang und Konsonantismus unreinen Reimes seien trübe — Klippe, Feder — Spötter genannt. Schließlich muß auch hier betont werden, daß eine Abweichung von der strengen Regel nicht zu beanstanden ist, wenn eine bewußte Absicht oder

ein unbewußtes dichterisches Gefühl zu derselben geleitet hat; es kann das besonders bei einer sanft verdämmernden Stimmung geschehen, die schroffe Scheidung der Endreime nicht wohl verträgt. Man hat dann nicht unreine Reime, sondern eine kunstmäßige Assonanz vor sich, wie in folgenden Versen:

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.

(Schiller.)

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute,
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus ins Weite!

(Heine.)

Mit kunstvolleren Strophenbildern indes verträgt sich diese Assonanz nicht. Bezüglich der sg. verbrauchten Reime mag es genügen, Friedrich Bodenstedt anzuführen, dessen kerniger Spruch es treffend veranschaulicht, wie sich der häufige Gebrauch solcher Reime mit einer Versandung des Inhalts zu decken pflegt:

Ich hasse das süßliche Reimgebimmel,
Das ewige Flennen von Hölle und Himmel,
Von Herzen und Schmerzen,
Von Liebe und Triebe,
Von Sonne und Wonne,
Von Lust und Brust,
Und von alledem
Was allzuverbraucht und gemein ist,
Und weil es bequem,
Allen Thoren genehm,
Doch vernünftigen Menschen zur Pein ist.

4. Die wichtigsten Versmaße.

Im Verhältnis des Dichters zur Formgebung läßt sich ein tiefgreifender Unterschied innerhalb der Weltpoesie er-

kennen. Die griechiſche Dichtung iſt nicht zu denken ohne eine machtvolle Ausbildung der Klangformen, die ſich dem Gehalt auf das Wunderbarſte anſchmiegen. Gerade dieſe Übereinſtimmung von Form und Gehalt erzeugt in uns den Eindruck des Stimmungsvollen. Auf einer ſolchen Verſchmelzung des Stofflichen und Geiſtigen iſt auch unſere deutſche klaſſiſche Poeſie in ihren kennzeichnendſten Schöpfungen begründet, man denke nur an Goethes Lyrik, ſeine Jambendramen und Schillers ſpätere Bühnenſtücke. In dieſen Gebilden weilt der Geiſt mit ſieghafter Ruhe über ſeinen Schöpfungen. Aber es gibt noch eine andere Art der Poeſie im höchſten Sinne. Der Rhythmus ſpielt bei dieſer eine weniger bedeutſame Rolle, aber der Geiſt des Dichters bewegt ſich um ſo lebendiger, und ſein Werk packt uns durch eine Fülle poetiſch wirkſamer Vorſtellungen. Anſätze einer Dichtung, welche ſo ihre Ausprägung durch einen Reichtum kühn zuſammengeraffter Bilder und Vorſtellungen ſucht, welche weniger unſer Empfinden gefangen nimmt, als ſie den Geiſt durch eine Fülle von Anſchauung beſchäftigt und anregt, finden ſich in der altgermaniſchen Poeſie, namentlich auch in einigen Liedern der Edda. Dieſe Erbſchaft germaniſchen Geiſtes ſollte dann Shakeſpeare antreten. Bei ihm iſt das Metriſche und Rhythmiſche unweſentlicher als bei irgend einem anderen großen Dichter, aber kein Poet iſt ſo reich als er an dichteriſch wirkſamen Gedanken und Vorſtellungen, in welcher Eigenſchaft er von der Knappheit ſeiner Mutterſprache begünſtigt wird; es bleibt der Gang der Entwickelung ein ungeſtüm erregter, und Augenblicke ruhigen Verweilens ſind äußerſt ſelten. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß jeder wahrhaft große Dichter Reichtum der Vorſtellungen und Empfindungstiefe vereint, wie ſich das an den Homeriſchen Gedichten und am Fauſt offenbart; beſtehen aber bleibt der Unterſchied zwiſchen einer in Rhythmen ſich verkörpernden, formfrohen und ſtimmungsvollen Dichtung und einer Poeſie, deren Wirkſam-

keit auf kühnen Bildern, auf gedrängter Kraft in minder bedeutungsvoller Formgebung beruht, wobei unter letzterer natürlich nur Versmaß und Tonfall verstanden ist. Für diese zweite Art der Dichtung nun ist der freie, für die erstere der strenge Vers im allgemeinen bezeichnend. In Verbindung mit dem freien Vers sind hier zunächst auch die freien Rhythmen zu betrachten, Verse, bei denen weder Hebungen noch Senkungen fest bestimmt sind, aus denen aber der Fluß der rhythmischen Bewegung hervorbricht und sich auf unser Empfinden überträgt. Meister dieser Form sind Goethe, Heine und auch Novalis, dessen wunderbarer „Hymne" folgende Verse entnommen sind:

Aber wer jemals
Von heißen, geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternde Wellen das Herz schmolz,
Wem das Auge aufging,
Daß er des Himmels
Unergründliche Tiefe maß,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.

Der altdeutsche freie Vers ist in seinen wesentlichsten Ausgestaltungen, der älteren Nibelungenstrophe und dem Jordanschen Verse, schon in dem Abschnitt „Der Versbau" gekennzeichnet worden. Desgleichen wurde das Gepräge des neudeutschen freien Verses dort an Beispielen erläutert. Es ist ein Verdienst von Konrad Beyer, zuerst dem freien Verse, welchen er Accentvers nennt, neben dem

auf antiken Versmaßen beruhenden eine selbständige Stellung angewiesen zu haben; er deutet mit Recht darauf hin, daß großenteils die dichterischen Gebilde Heines, sowie auch die Verse Scheffels und die Schöpfungen mancher neuerer Dichter sich aus Hebungsversen zusammensetzen. Beyer will auch den Quiennar in Schillers „Don Carlos" hierher rechnen, den wir, da der Grundbau des fünffüßigen Jambus an der Zahl der Silben noch erkennbar, als äußerst frei behandelten jambischen Vers ansehen; doch wird zugegeben, daß derselbe sich auch als sehr freier Hebungsvers mit Hebungen und Senkungen in beliebiger Anzahl (doch so, daß deren Gesamtsumme auf 10 bezw. 11 geregelt ist) betrachten läßt. Immer noch zu eng zieht Beyer aber die Grenzen seines Accentverses, indem er Schillers Balladenvers, wie er im „Taucher", der „Bürgschaft" angewandt ist, und den Vers in einigen von dessen philosophischen Gedichten wie „Hoffnung", „Worte des Glaubens" und „Worte des Wahns" nicht unbedingt mit einbegreift. An Schillers Dichtung überhaupt zeigt sich der Widerstreit zwischen strenger und freier Formgebung wie kaum bei einem andern Poeten, aber es wird stets eine glückliche Lösung erreicht; unverletzt durchgeführt hat er das Grundgesetz des strengen Versbaues kaum irgendwo. Der Kampf zwischen freiem und strengem Versbau, der in dem Gegensatz zwischen Heine und Platen gipfelte, hat sich noch heutiges Tages nicht völlig ausgeglichen, die gegenwärtige litterarische Gärung zeigt sich auch in dem Tasten nach einer festen Kunstform, an die sich namentlich der Epiker halten könnte; doch es ist hier neuerdings nicht ohne Glück der vier- bis fünftaktige Hebungsvers, wie ihn Goethes Faust schon eingebürgert hat, zur Anwendung gebracht worden. Dieser ist aus dem paarig gereimten Hans Sachsischen Hebungsvers hervorgegangen; derselbe beruht auf einer unbewußt die Hebungen berücksichtigenden Silbenmessung, wie folgende Verse aus des Nürnberger Dichters „Die Wittenbergisch Nachtigall" erweisen:

– – – –
Wach auf! es nahent gen dem tag.
– – – –
Ich hör' ein ſingen im grünen hag,
Ein wunigliche nachtigall,
Ir ſtim durchklinget berg und tal.

Sachſens Vers entartete dann mit dem Meiſtergeſang infolge der verſtändnisloſen Silbenzählung der ehrſamen Meiſter zu einer ungeſtalten Mißgeburt, und es wurden ſolche wenig erfreulich klingenden Verſe dann wohl als Knüttelverſe bezeichnet. Abſichtlich auf die Spitze getrieben hat Kortüm in ſeiner „Jobſiade" die unverſtändige Sprachbehandlung derartiger Poeſieen, um damit burleske Wirkungen zu erzielen, während Goethe in einigen erzählenden Dichtungen und vor allem im „Fauſt" die hohe dichteriſche Wirkſamkeit dieſes wilden Sprößlings der deutſchen Poeſie dargethan hat. In letzter Zeit wurde derſelbe mit fünf Hebungen von Heinrich Hart in ſeinem gewaltigen Heldengedicht „Das Lied der Menſchheit" angewandt, und zwar in kraftvoller und maleriſcher Weiſe. Der Vers hat den Vorteil, daß er den Abſichten des Dichters freieſten Spielraum gewährt und einen Wechſel von freierer und ſtrengerer Ausführung gern geſtattet. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit dichteriſcher Darſtellung iſt es wünſchenswert, daß beide Arten der Versbehandlung neben einander beſtehen bleiben.

Unter den ſtrengen Verſen iſt zunächſt der jambiſche Vers (⏑–) zu betrachten. Dieſer erfreut ſich in der deutſchen Dichtung einer beſonderen Beliebtheit, weil er ſich durch das Vorangehen eines Artikels oder einer einſilbigen Vorſilbe aus den trochäiſchen Wörtern unſerer Sprache wie von ſelbſt ergiebt. Er hat den Vorzug rhythmiſcher Belebtheit, indem er bei ſeiner Gegenſätzlichkeit zu den Grundformen der meiſten deutſchen Begriffswörter Vers- und Wortfuß nicht allzu oft zuſammenfallen läßt und ſo einen cäſurenreichen, wechſelvollen

Tonfall der Sprache begünſtigt. Der Jambus hat bei ſeinem Vorgehen von der Kürze zur Länge etwas keck Anſpringendes, oft ungeſtüm vorwärts Drängendes, und er iſt daher beſonders für den belebten Gang der dramatiſchen Handlung geeignet. Wie er immer wieder von der Höhe der Hebung herabſpringt, um dieſe von neuem zu erklimmen, gleicht er einem den Wogen des Meeres entgegenarbeitenden Schwimmer, und führt gleichſam einen raſtloſen Kampf mit dem Stoffe, der immer neu bewältigt werden muß. Doch bringt er in dieſer Eigenſchaft auch Gedanken und Vorſtellungen, die aus in ſich ausgeglichener Ruhe des Gemüts hervorgehen, trefflich zur Darſtellung.

Er kam, und niemand weiß woher.
Er ging, und niemand weiß wohin. — Ohn' alle
Des Hauſes Kundſchaft, nur von ſeinem Ohr
Geleitet, drang, mit vorgeſpreiztem Mantel,
Er kühn durch Flamm' und Rauch der Stimme nach,
Die uns um Hülfe rief. Schon hielten wir
Ihn für verloren, als aus Rauch und Flamme
Mit eins er vor uns ſtand, im ſtarken Arm
Empor ſie tragend. Kalt und ungerührt
Vom Jauchzen unſers Danks, ſetzt ſeine Beute
Er nieder, drängt ſich unters Volk und iſt —
Verſchwunden! (Leſſing.)

Der trochäiſche Vers (–⏑) gleitet ſanft von einer Höhe herab; ſeine Art iſt weniger thatkräftig als ſtill beſchaulich und träumeriſch, er ſammelt gern einen Reichtum von Anſchauung und bunten Bildern, um wie aus einem Füllhorn ſeine Gaben auszuſtreuen. Fremdländiſcher Farbenprunk kommt durch ihn zu ſprechendſter Verkörperung. Da er etwas Niederſteigendes hat, iſt er Tönen der Wehmut und ſtillen Betrachtung beſonders eigen. Indem der Trochäus ſich mit der Mehrzahl deutſcher Wörter deckt, erſcheint dieſer Vers mehr in ſich befriedet; er nimmt aber hierdurch auch leicht — namentlich bei ausgedehnteren Dichtungen — einen

ſchleppenden Gang an und wirkt ermüdend. Auch Herder iſt in ſeinem „Cid“ dieſer Gefahr nicht entgangen. Seiner Herkunft nach weiſt der Trochäus auf die ſpaniſche Dichtung hin.

Frommer Stab! O, hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauſcht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heil'ge Eiche, mir gerauſcht!
Wärſt du nimmer mir erſchienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann ſie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm ſie hin! (Schiller.)

Der anapäſtiſche Vers (⏑ ⏑ –) kommt nicht ſehr oft in ganz reiner Form zur Anwendung; er weiſt faſt ſtets einen jambiſchen Anlaut auf und wird außerdem mehr oder weniger häufig von Jamben durchſetzt. Ohne Unterbrechung durchgeführt, gewinnt er leicht etwas allzu Hüpfendes, eine gelegentliche Einfügung von Jamben dagegen giebt ihm ein feſteres Gefüge, und er vermag ſich dann wieder zu um ſo kühnerem Fluge zu erheben.

Es öffnet ſich ſchwarz ein ſchauriges Thor,
Du glaubſt dich im Reiche der Schatten,
Da thut ſich ein lachend Gelände hervor,
Wo der Herbſt und der Frühling ſich gatten;
Aus des Lebens Mühen und ewiger Qual
Möcht' ich fliehen in dieſes glückſelige Thal.
(Schiller.)

Wie der anapäſtiſche iſt auch der daktyliſche Vers (– ⏑ ⏑) von innerer Bewegung erfüllt, doch erſcheint derſelbe, der fallenden Natur des Daktylus gemäß, minder vorwärtsdrängend, vielmehr eher weich umflort, oft ſanft dahindämmernd. Man kann ſagen, daß er und der trochäiſche Vers den männlich thatkräftig auftretenden Jamben und Anapäſten gegenüber eine mehr leidende, weibliche Art zeigen. Entſprechend der gleichen Erſcheinung beim Anapäſt gewinnt der Daktylus durch Einſchiebung von Trochäen.

Eilende Wolken, Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach, ich hab' keinen andern Gesandten!
Frei in den Lüften ist eure Bahn,
Ihr seid nicht dieser Königin unterthan.

Mit den letzten Versen verläßt hier Schiller den daktylischen Tonfall, um zu freien Versen überzugehen. In dem rhythmisch so ganz veränderten „Ihr seid nicht dieser Königin unterthan" liegt etwas wie ein trotziges Aufbäumen gegen die enge Haft, und gleichzeitig klingt ein Wehlaut des Schmerzes hindurch. So ist es hier durch das Versmaß auf das wunderbarste veranschaulicht, wie der sanfte Trübsinn zu einer heftigeren Gemütsbewegung anschwillt. Es erübrigt noch zu bemerken, daß trotz der accentuierenden Silbenmessung bei Daktylen und Anapästen eine Häufung von klangreichen Vokalen, besonders von Diphthongen, in der Senkung leicht als Störung des Rhythmus empfunden wird; so wären Anapäste wie: auch mein Herz nach Möglichkeit zu vermeiden.

Es sind nunmehr die kunstmäßig ausgebildeten Versarten zu betrachten, deren Gestalt durch die Überlieferung dermaßen fest bestimmt ist, daß eine wesentliche Abweichung leicht als Verletzung der Kunstform erscheint. Vom fünffüßigen Jambus, dem Verse unseres klassischen Dramas, der dem Blankvers der englischen Bühnendichtung verwandt ist und wesentlich denselben Bau wie dieser aufweist, ist bereits bei Betrachtung des jambischen Versmaßes eine Probe gegeben worden. Er vermag ebensowohl einer unerschöpflich reichen dichterischen Einbildungskraft als Gefäß zu dienen, wie er einer stimmungsvollen Bewegtheit der Seele würdevollen Ausdruck verleiht. Er kann stahlscharf, rauh und ungestüm einherbrausen, wie er sich willig weich einschmeichelnder Tonart

bequemt, er umfaßt die Stufenfolge der Klänge von der herben und ſtrengen Art Heinrich von Kleiſts, von dem feurigen Schwung Schillers zu Goethes ruhiger, klarer Milde und Grillparzers hinſterbender Weichheit. In dieſer ſeiner Schmiegſamkeit und Biegſamkeit iſt er zum Verſe der ernſten Bühnendichtung wie geſchaffen. Dieſer Vers beſteht nun aus fünf Jamben, zu denen eine anhängende Senkung beliebig hinzutreten kann, und es entſpricht ihm folgendes Bild:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ oder ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Bei allen Meiſtern dieſes Verſes treten bisweilen an Stelle eines Jambus zwei leichte Silben, ſodaß die Hebung nur leiſe angedeutet wird, ebenſo tritt öfters namentlich im Anlaut der Verſe ein Trochäus für den Jambus ein (vgl. hierüber S. 85); Schiller wirft wie Shakeſpeare in Augenblicken höchſter Spannung wohl hier und da einen ſechsfüßigen Vers in die Rede, und von Neueren werden bisweilen Anapäſte eingefügt. Gelegentliche, verſtändnisvolle Einſtreuung von Reimen, beſonders am Schluß der Rede verträgt ſich mit der Natur des fünffüßigen Jambus ſehr gut und iſt gleichfalls von Shakeſpeare und in geringerem Grade von Schiller zur Anwendung gebracht worden.

Verſchiedene Kunſtverſe ſind namentlich aus ſechsfüßigen Jamben entſtanden. Unter dieſen hat der Alexandriner, der Vers der klaſſiſchen Dichtung der Franzoſen, namentlich im ſiebzehnten Jahrhundert auch bei uns große Bedeutung gewonnen. Er beſteht aus ſechs Jamben, denen häufig eine Kürze anhängt, mit einer ſtändigen Diäreſe in der Mitte und iſt paarig gereimt. Er bietet alſo folgendes Bild:

D

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Laß aus dem Kö|nigsbuch der Per|ſer dir berich|ten
Von Roſtem und Suhrab die ſchönſte der Geſchichten.
(Rückert.)

oder er ſchließt unter Wegfall der letzten Senkung mit einem männlichen Reim. Der Alexandriner wird ewig etwas Schul-

mäßiges, steif Zopfiges behalten, sein Tonfall bleibt stets in größerem oder geringerem Grade eintönig, und die Versuche neuerer Dichter, namentlich Rückerts und Freiligraths, den bockbeinigen Traber zu einer munteren Gangart zu bringen, sind im Grunde gescheitert. Der neuere Nibelungenvers, wie ihn Uhland pflegt, ist vom Alexandriner dadurch unterschieden, daß in der Mitte an Stelle der Diärese eine Versscheide tritt. Aus dem griechischen Drama entnommen ist der Trimeter (auch Senar genannt), der seinen Namen daher hat, daß man ihn in drei jambische Dipodien (Doppelversfüße) einteilte; er besteht also wie der Alexandriner aus sechs Jamben, schließt aber stets vollzählig; er wird eingeteilt durch eine Cäsur, die in den dritten oder vierten Versfuß fällt; bisweilen tritt an deren Stelle auch eine gleichfalls wechselnde Diärese. Durch das Überwiegen der Cäsur, die dem zweiten Versteile im Gegensatz zum Anfang einen fallenden Rhythmus verleiht, erhält der Trimeter einen belebteren Fluß, als ihn der Alexandriner besitzt. Etwas Fremdartiges behält auch er stets und ist deshalb nur ausnahmsweise meist in gedankenschweren Dichtungen, so von Goethe im zweiten Teil des Faust, von Schiller in den Chören der Braut von Messina und auch von Geibel in einem erinnerungsgoldigen Gedicht angewandt worden, dessen Anfang hier folgt:

C
Du alte Schale, | zier|lich in japanischem
C
Geschmack mit Blumen | dunkelblau und rot bemalt
D
Und eingefaßt || mit goldnem Arabeskenwerk,
Den mir an Karlsbads waldumrauschtem Sprudel einst
Die Freundin schenkte — dreißig Jahre sind es bald —
Du thust noch immer deinen Dienst und bietest mir
An jedem Morgen beim gewohnten Stundenschlag
Den warmen Frühtrunk.

Die Hinkjamben (Choliamben) bestehen aus einem vollzähligen fünffüßigen Jambus mit einem angeschlossenen Trochäus; sie kennzeichnen sich als Erfindung eines müßigen Kopfes, da die Unterbrechung des jambischen Rhythmus am Ende eine willkürlich ausgesonnene, ungefällige Spielerei ist.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | – ⏑
Ein un|geschlach|tes Vers|maß sind | die Hink|jamben.

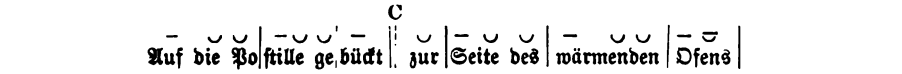
Von trochäischen Versen hat sich besonders der vierfüßige (spanische) und der fünffüßige (serbische) Trochäus eingebürgert. Der erstere, der klangvolle, in seiner Heimat gereimte oder assonierende Vers des spanischen Dramas und der spanischen Romanze, ist hauptsächlich durch Herders Cidübertragung in die deutsche Litteratur eingeführt worden; die Schicksalstragöden versuchten ihn in ziemlich unglücklicher Weise reimlos als dramatischen Vers auszubeuten, und in der neueren Dichtung ist er in Scheffels „Trompeter" angewandt worden. Er behält, wenn er nicht, wie Scheffel that, sehr frei behandelt wird, meist etwas Fremdländisches und führt bei aller Klangfülle, deren er fähig ist, doch leicht zu einer gewissen Einförmigkeit. Von ganz ähnlicher Natur ist der serbische Trochäus, der vorwiegend in epischen Dichtungen, so in Platens „Abassiden" und mit Daktylen untermischt in Schacks „Plejaden" zur Anwendung gelangt ist. Als Beispiel für den letzteren dienen folgende Verse aus Kopischs farbenreicher und von dramatischem Leben beseelter Dichtung „Psaumis und Puras":

Heimwärts mit den Weibern ziehn die Sieger,
Jubellaut empfängt am hohen Strand sie.
Und ein Feuer schüren sie am Strande
Mächtig, übergroß und überprächtig;
Puras selbst und Psaumis tragen Brände,
Zu verbrennen jene Feindeswaffen,
Mehons Waffen, die den Streit erreget! —

Ein daktylischer Kunstvers ist der Hexameter. Dieses Versmaß nimmt in der Geschichte der Dichtung eine höchst

ihr eigentümliches Gepräge, nach welc
als Hebungen, die End- und Ableitung
als Senkungen betrachtet werden, ſtets
meter beſteht nun aus fünf Daktylen
ſchließenden Spondeus oder Trochäus.
vier Daktylen können ebenfalls Sponde
Fuß iſt als Daktylus feſtzuhalten. Der
ein Versfuß, der im übrigen der d
eignet; die eigentlich deutſche Silbenme
weil wir ſtets die Silbe, welche inhaltl
Bedeutung hat, betonen, und ſomit
geſetzten Hauptwörtern dem Beſtimmun
geben; auch dieſe haben deshalb, wie ſc
– ⏑
iſt, ein trochäiſches Gepräge (Hausthür).
ſetzt aber nun einmal der Spondeus d
der quantitierenden Betonungslehre gemä
als Erſatz für die beiden Kürzen des Da
Die deutſche Metrik ſchiebt nun, da ſi
Spondeus beſitzt, wenn ſie den Daktylus
keit Versfüße ein, die ſich dem Spondeu
zweite Silbe ſchwer oder halbſchwer iſt;
Urlaub, vielfach hat man uneigentlich

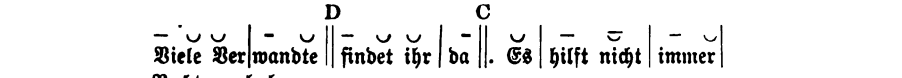
tonloſe Silbe haben. Die Cäſur ſteht in der Regel im dritten Versfuß und zwar als männliche hinter der Hebung:



oder ſeltener als weibliche hinter der erſten Senkung:

Weniger häufig iſt im allgemeinen die zweifache Cäſur im zweiten und vierten Versfuß; es muß in dieſem Falle wenigſtens eine der Cäſuren männlich ſein, weil ſonſt der Gang des Verſes ſchleppend würde.

Dieſe letztere, ſehr anmuthige Doppelcäſur iſt in Goethes Hexametern äußerſt häufig; Goethe hat überhaupt den Hexameter höchſt eigenartig, mit großer Freiheit behandelt, und es findet ſich bei ihm auch ziemlich oft die Diäreſe; zwar in „Hermann und Dorothea" meidet er dieſe Freiheit, im „Reinecke Fuchs" iſt dieſelbe aber keineswegs ſelten; ja, es finden ſich auch Versgebilde, die dem versus spondaicus der Alten entſprechen, indem der fünfte Versfuß ſpondeiſch iſt. Sehr beachtenswert in dieſer Hinſicht iſt der folgende dreiteilige, im fünften Fuß ſpondeiſche Vers, der zudem hinter dem zweiten Fuß eine Diäreſe aufweiſt.



Recht zu haben.

Über die Berechtigung der Goetheſchen Behandlung des Hexameters iſt viel hin und her geſtritten worden; man kann ſeine Verſe mit gutem Grunde als freie Hebungsverſe bezeichnen, und jedenfalls iſt für eine umfangreichere Dichtung eine ſolche, in erſter Reihe dem Geiſt der deutſchen Sprache Rech-

nung tragende Behandlung des Hexameters die geeignetere. Der heroiſche Vers der Alten hat überhaupt im Deutſchen ein anderes Weſen angenommen, er iſt für uns die dichteriſche Form ſtiller Beſchaulichkeit und verleiht beſonders häufig dem Idyll und ſinnender Betrachtung das poetiſche Gewand. Seine Schönheit beruht für uns nicht zum geringſten Teile auf einem wechſelvollen, anmuthigen Rhythmus, und er wahrt ſeine Anziehungskraft (wie ſein Urbild, der Wogenſchlag des Meeres) nicht nur in der freieren, ſondern auch in der ſtrengeren Form, wie folgende Verſe Platens beweiſen:

Strickt nur fleißig am Netz, ihr Schweſtern! Es ſoll's der Geliebte
Heut noch haben, ſobald im beſegelten Nachen er heimkehrt.
Weshalb zaudert er heute ſo lang? Die Lagune verflacht ſich
Schon, und es legt ſich der Wind; um das leuchtende, hohe Venedig,
Wie es den Waſſern entſteigt, ausbreitet ſich Abendgewölk ſchon.
Oſtwärts fuhren ſie heut mit dem Fahrzeug gegen Altino,
Wo in den Schutt hinſank ehmals die bevölkerte Seeſtadt.
Häufig erbeuten ſie dort Goldmünzen und prächtige Steine,
Wenn ſie das Netz einziehn, die betagteren Fiſcher erzählen's:
Möchteſt du auch, o Geliebter, und recht was Köſtliches finden!

Durch Umbildung des Hexameters iſt der Pentameter entſtanden, indem beim dritten und ſechſten Daktylus die Senkungen abgeworfen und die ſo gebildeten beiden gleichförmigen Hälften durch eine wuchtige Versſcheide getrennt wurden. Das Bild iſt mithin folgendes:

V

– ⏑ | – ⏑ ⏑ – || – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –

Bei dem | Schönen al lein || macht das Ge|fäß den Ge|halt.

Für ſich allein kommt der Pentameter nicht vor; er bildet, indem er ſich an den Hexameter anſchließt, ein Diſtichon, und aus einer Reihe von Diſtichen ſetzt ſich das elegiſche Versmaß zuſammen. Dem raſtlos dahinflutenden Gange des Hexameters ſetzt der Pentameter ein Ziel, und ſo begünſtigt das Diſtichon einen gewiſſen Parallelismus der Gedanken, indem das im Hexameter Dargeſtellte im folgenden

Verſe vertieft wiederkehrt. Daher eignet es ſich beſonders zu Sentenzen, Sprüchen und treffenden Epigrammen, und in ſeiner Fortſpinnung im elegiſchen Versmaß dient es gern zu ſinnender Weltbetrachtung; für dieſe Gattung der Poeſie bietet Schillers „Spaziergang" das klaſſiſche Beiſpiel.

Wem wird's nützen, das „Recht auf Arbeit"? Armem Fabrikvolk.
Kunſt bleibt ſicher verdammt, ewiglich betteln zu gehn.
(Paul Schönfeld.)

5. Die wichtigſten Strophenbildungen.

Aus einer Anzahl von Verſen, die zu einer Einheit zuſammengegliedert ſind, bildet ſich eine Strophe. Das Weſen einer ſolchen beſteht alſo in einer beſtimmten Anordnung von Verſen zu einem Ganzen, die meiſt periodiſch wiederkehrt. Eine Strophe kann ſowohl durch das Band des Reimes, als auch durch rhythmiſche Übereinſtimmung zu einer Einheit verbunden ſein; dieſer äußeren Einteilung muß auch eine gedankliche Abgrenzung der Strophen eines Gedichtes entſprechen. Es iſt alſo eine Verletzung des eigentlichen Weſens der Strophenbildung, wenn ein Satz aus der einen in die andere Strophe hinübergreift, obgleich eine ſolche Gedankenverſchleppung in größeren Dichtungen auch bei Meiſtern nicht allzu ſelten iſt. Die Strophe hat ihren Namen von dem griechiſchen στροφή (Wendung), und derſelbe bezeichnete urſprünglich auf der griechichen Bühne die einzelnen Teile des Chorgeſangs, denen eine feierlich ſchreitende Bewegung der beiden Chöre voranging. In der deutſchen Dichtung weiſen die älteſten Spuren der Strophik auf ein Jahrtauſend zurück und fallen mit dem Aufkommen des Reimes zuſammen, der in ſeiner versbindenden Kraft die Strophenbildung fördern mußte. Die Strophen ſind einzuteilen in zwangloſe Strophen, die aus der freien Erfindung des Einzelnen hervorgehen, durch ihre Form nicht abgegrenzt erſcheinen und alle möglichen Erweiterungen und Umbildungen zulaſſen, und

in Kunſtſtrophen, welche eine überlieferte und ſtreng geſetzmäßige Form darbieten, ſodaß eine Verletzung derſelben nicht ohne weiteres zuläſſig erſcheint. Im Weſen der Strophe, wie dieſelbe ſich aus formloſeren Anfängen entwickelt hat, liegt Gleichmäßigkeit des Aufbaues mit Bezug auf Rhythmus, Versbehandlung und Reimſtellung begründet, wo nicht muſikaliſche Motive — wie in einigen Liedern Goethes — einen Wechſel bedingen. Bezüglich der Bildung von zwangloſen Strophen giebt es naturgemäß eine unendliche Reihe von Möglichkeiten, da es bei echter Poeſie ebenſoviele Ausgeſtaltungen eigenſten Empfindens, poetiſchen Denkens ſind, wenn auch beſtimmte Zuſammenſetzungen in ihrer Schlichtheit mit einer gewiſſen Regelmäßigkeit wiederkehren. Aus der Unzahl von Strophen, die thatſächlich gebildet worden ſind, können hier nur die bedeutſamſten, eigenartigſten und häufigſten betrachtet werden. Nach der Versbildung ſind die zwangloſen Strophen wiederum einzuteilen in freie (Hebungs-) und ſtrenge zwangloſe Strophen. Erſtere, alſo die auf dem Hebungsvers begründeten Strophen (mit beliebigen Senkungen) werden hier zunächſt betrachtet. Eine der einfachſten und häufigſten Formen iſt die vierzeilige Strophe mit der Reimſtellung a b a b oder mit nur einem Reimpare in der zweiten und vierten Zeile — a — a. Sie findet ſich beſonders oft mit Verſen von drei Hebungen und einem weiblichen Reim im erſten und dritten, einem männlichen im zweiten und vierten Verſe. Sie eignet beſonders dem treuherzigen Volksliedton und dient gern Weiſen von warmer, wehmütiger Empfindung; es iſt eine Form, die vorzugsweiſe den tiefſten Äußerungen deutſchen Gemütslebens entſpricht.

Da droben auf jenem Berge,
Da ſteh' ich tauſendmal,
An meinem Stabe gebogen,
Und ſchaue hinab in das Thal.

(Goethe.)

Ich weiß nicht, was ſoll es bedeuten,
Daß ich ſo traurig bin.
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn. (Heine.)

Wo blühender Gärten Teppich
Umſäumte des Raſens Sammt,
Da üben jetzt Schlingkraut und Eppich
Ihr Totengräberamt. (H. Leuthold.)

Es iſt auch geſchichtlich kein Zufall, daß dieſes ſtimmungsvolle Versmaß unſern Dichtern ſo lieb geworden iſt; in dieſer Strophe findet ſich die Form des Nibelungenliedes wieder, ſie entſpricht den beiden erſten Verſen der Nibelungenſtrophe, indem aus den Vershälften des alten Liedes Verſe geworden ſind. Man darf nur die Nibelungenſtrophe teilen, um ſich dies zu veranſchaulichen:

Ez troumde Kriemhilde
In tugenden, der ſi pflac,
Wie ſi einen valken wilden
Züge manegen tac.

In balladesken Dichtungen zumal wird eine Strophe gern angewandt, die im erſten und dritten Verſe vier, im zweiten und vierten drei Hebungen aufweiſt; die Reimſtellung iſt meiſt a b a b, und die Reime ſind entweder durchweg männlich, oder männlich im erſten und dritten, weiblich im zweiten und vierten Verſe.

Da ſenkt er das Haupt, ſein Blick voll Leid
Ruht auf dem Glaspokal;
Er hat in dem Bild der Vergänglichkeit
Erkannt die ſinnige Wahl. (Anaſtaſius Grün.)

Auch bei dieſer Strophe bleibt der Reim im erſten und dritten Verſe oft weg; ſie iſt namentlich von Uhland („Klein Roland") und von Heine („Die beiden Grenadiere"), („Karl I.") in Balladen angewandt worden. Zu den einfacheren Formen gehört gleichfalls eine Strophe, deren vier Verſe aus je vier

Hebungen beſtehen. Sie iſt paarig gereimt von Goethe im „Erlkönig“ angewandt worden und findet ſich mit verſchränkten Reimen unter andern bei Wilhelm Jenſen.

Wer reitet ſo ſpät durch Nacht und Wind?
Es iſt der Vater mit ſeinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn ſicher, er hält ihn warm.

Ich trag's nicht länger. Ich that als Soldat
Meine Pflicht, Kamerad; ich ſag's ohn' Geprahl.
Heut Abend — verrat' mich nicht, Kamerad!
Werd' ich fahnenflüchtig zum erſten Mal.

(W. Jenſen.)

Man kann wohl mit einiger Berechtigung ſagen, daß bei größerer Ausdehnung der Verslänge die Stimmung minder leicht zum Durchbruch kommt; es iſt deshalb für Stimmungslyriker wie Goethe, Heine, Geibel, Jenſen, Greif der Dreihebungsvers höchſt bezeichnend. Verſe mit mehr als vier Takten gedeihen innerhalb einer Strophe aus freien Hebungsverſen nicht recht, weil der Rhythmus den Halt verlieren würde; aus dieſem Grunde wird auch der Nibelungenvers durch eine Versſcheide getrennt.

Von großer Einfachheit und Knappheit iſt die aus zwei vierhebigen Verszeilen beſtehende paarig gereimte Balladenſtrophe, die von Uhland („Die Rache“, „Jung Siegfried“), Schwab („Der Reiter über den Bodenſee“), von Heine („Belſazar“) und andern gepflegt wurde. Als Beiſpiel diene:

Der Kaiſer ſah den hohen Greis —
Sein Odem ſtockt, ſeine Stirne ward heiß.
Seine Hände deckten der Wangen Rot —
Und ſtumm befolgt er des Herrn Gebot.

(Bernhard von Lepel.)

Auch Goethes „Johanna Sebus“ beſteht aus derartigen Strophen, die nach dem Inhalt wieder zu fünf größeren Abteilungen vereinigt ſind. Der Hebungsvers dient ferner

zahlreichen zusammengesetzteren Strophengebilden, die sich besonders volksthümlicher Lyrik und Balladendichtung angemessen erweisen. Man kann hier fünf- bis zwanzigzeilige Strophen finden, die nach Zahl der Hebungen, Art und Verschlingung der Reime unter einander verschieden sind. Außerdem sind Abweichungen möglich durch Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, durch Fallenlassen des Reims in bestimmten Zeilen, durch Verkürzung oder Verlängerung besonderer Verse, durch Wiederholung u. s. w. So ist die Zahl der vorhandenen Strophen eine überaus reiche, die Möglichkeit neuer Strophenbildung aber geht in's Unermeßliche. Es kann deshalb hier nur noch eine Anzahl kennzeichnender Formen der Hebungsstrophe veranschaulicht werden. Als Beispiel einer fünfzeiligen Strophe mit Versen von vier Hebungen diene die folgende:

Wir saßen zu Zwei'n in der Geißblattlaube,
Und rings war goldener Sonnenschein,
In dunklem Glühen reifte die Traube,
Uns hub in den Himmel ein fröhlicher Glaube,
Da sang es und klang es wie Hochzeitschalmei'n.

Ziemlich mannigfaltig sind die Schillerschen Hebungsstrophen; sie umfassen der Regel nach sechs bis zehn Verse von je drei bis vier Hebungen, die Reimstellung ist eine ziemlich einfache. Besonders abwechselungsreich ist die Verteilung von Hebungen und Senkungen in der sechszeiligen Strophe des „Tauchers":

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;
Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,
Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
– – – –
Den Jüngling bringt keines wieder.

Im letzten Verse findet sich der bei Schiller äußerst seltene Fall, daß zwei Hebungen zusammenstoßen. Doch wie

wunderbar wirkt gerade hier die Wucht des Klanges als Ausdruck verhaltenen Schmerzes, eines herben Schicksals! Sieben- und achtzeilige Strophen mit verkürzten Versen geben vielfach lyrischer Stimmung weihevollen Ausdruck; dies geschieht in unübertrefflicher Weise in „Wanderers Nachtlied“ von Goethe, und in folgenden Strophen eines älteren und eines jüngeren Meisters deutscher Liederdichtung:

Ich hân lande vil gesehen
Unde nam der besten gerne war.
Übel müeze mir geschehen,
Kunde ich in mîn herze bringen dar,
Daz im wol gevallen
Wolde fremeder site.
Nû, waz hulfe mich, ob ich unrehte strite?
tiuschiu zuht gât vor in allen.
(Walter v. d. Vogelweide.)

Es tönt an meinem Munde
Ein silbernes Horn von süßem Schall,
Es tönt wohl manche Stunde.
Von Fels und Wald in der Runde
Antwortet der Widerhall —
Trarah!
Antwortet der Widerhall. (Geibel.)

Strophen, die aus einer größeren Anzahl von Versen gebildet wurden, sind in erzählenden Dichtungen mehr einem ruhigen Gange der Handlung bei öfterem Verweilen auf Nebenumständen, in lyrischen Dichtungen einem in sich befriedeten Ausmalen der Empfindung angemessen; ersteres trifft im „Grafen von Habsburg“ zu, und auch folgende Balladenstrophe ist aus einer ruhigeren Art der Darstellung hervorgegangen:

Dort wohnt das ewige Glück; dort stehn
Von Segen triefend die Felder,
Und heilige Grüße der Götter wehn
Durch die nimmer welkenden Wälder;
Dort fließt der Weisheit lauterer Born;

Dort wächſt des Vergeſſens heilendes Kraut; —
Dem Manne Heil, der die Wunder erſchaut,
Und den Sorgen entflieht und dem Neid und dem Zorn
Nach dem lieblichen Eiland von Udſtör!

(Reinhold Fuchs.)

Die Art von lyriſcher Stimmung, welche umfangreichere Strophen hervorruft, ſpricht aus folgenden Verſen:

Einſt pflückt' ich dir Veilchen im Frühlingslicht
Und einmal — beim Scheiden — Vergißmeinnicht;
Dann wand ich dir blühende Roſen zum Strauß
Und trug ſie dir blühenden Herzens nach Haus.
Es war in des Lebens Roſenzeit;
Da brannte in glühender Seligkeit
Das Blut uns in jeder Fiber;
Heut aber bring' ich, dir ewig hold,
Dir duftendes Geißblattdoldengold.
Es heißt auch „Je länger je lieber".

(Karl Woermann.)

Wunderbare, ergreifende, dem Liede des Volksmärchens nachgebildete Klangweiſen der freien Hebungsſtrophe bietet Martin Greif in ſeiner ſtimmungsreichen und wirkungsvollen Ballade „Das klagende Lied":

O Mutter mein, o Mutter mein,
Du flöteſt auf meinem Totenbein,
Mein Bruder erſchlug mich im Haine,
Nahm aus meiner Hand
Die Blume, die ich fand,
Und ſagte, ſie ſei die ſeine.

Dieſes einfachere ſtrophiſche Motiv iſt dann in den äußerſt kunſtvollen Hebungsſtrophen, aus denen der letzte Teil der Ballade beſteht, erweitert und ausgebaut worden; eine ſolche vierzehnzeilige Strophe folgt hier:

„O Mutter mein, o Mutter mein" — da fing er an zu wanken —
„Du flöteſt auf meinem Totenbein" — da thät die Kron' ihm ſchwanken —
„Mein Bruder erſchlug mich im Haine." — Da ſchrie der König auf —

Wohl klang es unten feine, wie Donner rollt' es hinauf:
„Nahm aus meiner Hand
Die Blume, die ich fand,
Und sagte, sie sei die seine" — da fiel die Kron' ihm ab —
„Er schlug mich im Schlaf, er schlug mich so hart,
Hat ein Grab gewühlt, mich im Walde verscharrt" —
Da stürzte der König vom Tron herab —
„Mein Bruder in jungen Tagen" — da bäumt er sich vor Graus -
„Nun durch deinen Mund
Soll es werden kund,
Will es Gott und Menschen klagen" . . . Da war ihr Singen aus.

Der Binnenreim, der in der abgedruckten Strophe durch Einschiebung des Volksliedes herbeigeführt wird, aber im betreffenden Abschnitt des Gedichtes in allen Strophen an gleicher Stelle wiederkehrt, ist hier der dramatischen Belebung der Handlung höchst förderlich und verhilft einer eigenen wehmütig erwartungsvollen Stimmung zu ergreifendem Ausdruck.

Eine besondere Stellung unter den Hebungsstrophen nehmen die mancher Volkslieder ein wie: „Du, du liegst mir im Herzen", — „Kein Feuer, keine Kohle" — „Wenn ich ein Vöglein wär". In ersterem Liede (Du, du liegst mir im Herzen) folgen auf drei Hebungen zwei Senkungen; es bietet also, wie auch sonst der Tonfall der Volkslieder, eigenartige Klangfiguren, die wohl aus der Rücksicht auf den gesanglichen Vortrag zu deuten sind. Es vermag das einen Begriff davon zu geben, wie unter einheitlicher Durchführung musikalischer Rücksichten sich, wie in der griechischen Dichtung, die Betonung der Wörter von den Stammsilben verschieben und eine quantitierende Silbenmessung entstehen kann. Der Ausdehnung nach schwankt die Volksliedstrophe zwischen drei und acht Versen; nicht immer ist eine strenge Scheidung zwischen Senkungen und Hebungen erkennbar, letztere finden sich oft gehäuft, wie in folgender Strophe:

– – –
Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Der hat Gewalt vom höchsten Gott.
– – –
Heut wetzt er das Messer,
Es schneidt schon viel besser;
Bald wird er drein schneiden,
Wir müssen's nur leiden
– – –
Hüte dich, schön's Blümlein.

Eine ungleichmäßige Strophenbehandlung findet sich in einigen Stimmungsbildern Goethes wie „Auf dem See" und „Mailied". Es verändert sich hier der Rhythmus mit der wechselnden Empfindung, und auch die Ausdehnung der Strophen nach der Verszahl ist verschieden. Den Reim vermögen zwanglose Hebungsstrophen nicht leicht zu entbehren, da sonst eine feste Abgrenzung zu sehr mangeln würde.

Es sind nunmehr zwanglose Strophen zu betrachten, die aus strengen, also jambischen, trochäischen, anapästischen oder daktylischen Versen bestehen. Man hat, um die Alleinherrschaft der antiken Versmaße zu retten, Hebungsverse, auf die keine der vier Bezeichnungen paßt, für jambisch-anapästisch bezw. für trochäisch-daktylisch erklärt; nach dieser Methode böte Schillers Balladenstrophe oft eine planlose Musterkarte aller vier im Deutschen möglichen Versarten, wäre also jambisch-anapästisch-trochäisch-daktylisch. Von uns wird ein Vers nur dann als streng angesehen, wenn entweder ein Versmaß thatsächlich innegehalten ward oder doch die Unterbrechungen desselben sich ohne weiteres als Ausnahmen erkennen lassen. So wird man leicht Geibels „Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus" als einen Hebungsvers, hingegen den Vers in Bürgers „Der Kaiser und der Abt" trotz einzelner eingestreuter Jamben als anapästisch, mithin als streng erkennen. Zuerst seien jambische und trochäische Strophen behandelt. Ziemlich häufig findet sich hier eine vierzeilige Strophe, deren Verse aus je zwei Jamben bestehen.

Wie lieblich flötet
Die Nachtigall,
Nun sanft sich rötet
Der Sonnenball.

Sie dient besonders dem Naturstimmungsbilde und verhilft einem freien Aufatmen der Lebenslust zu dichterischem Ausdruck. Durch die nachgleitenden Senkungen im ersten und dritten Verse erhält sie einen hüpfenden, anapästischen Tonfall. Ein ähnliches Gesicht zeigen die aus drei Jamben gebildeten Vierzeiler:

Wie strahlt im weißen Schleier
Der Aprikosenbluth,
Als Braut zur Trauungsfeier
Der Pfirsichblüte Glut!

(Gottfried Kinkel.)

Wie bei der entsprechend gebauten Hebungsstrophe findet sich in der vorstehenden der Nibelungsvers in zwei Verse zerteilt wieder. Dreifüßige trochäische Vierzeiler atmen meist weihevolle Andacht und Friedenssehnsucht:

Müder Glanz der Sonne!
Blasses Himmelsblau!
Von verklungner Wonne
Träumet still die Au. (K. Gerok.)

Einer verwandten Stimmung giebt auch Schenkendorfs „Freiheit, die ich meine" Ausdruck, dessen Strophe sich aus zwei Vierzeilern vom Bau des vorhergehenden zusammensetzt. Sehr zahlreich sind die vierfüßigen jambischen und trochäischen Vierzeiler, oft mit dreifüßigen Versen gemischt. Das Stimmungsbild ergießt sich in allen Tonarten in diesen Strophen, die auch erzählenden Dichtungen sehr oft die Form geben müssen. Jamben vermögen auch hier ihrer männlichen Natur gemäß stärker zu packen, Trochäen lösen eher die Stimmung in den Lauten weicher Empfindung auf.

Du herbſtlich friſches Himmelsblau,
Wie weckſt du mich zu ernſtem Sinnen,
Wenn ſich durch die entlaubte Au
Die bleichen Silbernebel ſpinnen.
(Wilhelm Hertz.)

In ihrem Garten an dem Zaun
In Treuen rauſcht die Linde,
Darunter auf den Beeten blau'n
Vergißmeinnicht im Winde.
(Prinz Emil zu Schönaich-Carolath.)

Weinend muß mein Blick ſich ſenken;
Durch die tiefſte Seele geht
Mir ein ſüßes Deingedenken,
Wie ein ſtilles Nachtgebet! (Lenau.)

Bisweilen findet ſich auch in Gedichten dieſer Art die Reimſtellung a b b a oder a a b b. Die fünfzeilige Jambenſtrophe trägt ein ſtreng kunſtmäßiges Gepräge, die Reimſtellung iſt meiſt a b a a b oder a b a b b. Verkürzungen des vierten oder fünften Verſes ſind beliebt und wirkungsvoll; hier und da findet ſich auch der erſte oder der letzte Vers reimlos vor. Die Verſe ſind, abgeſehen von kunſtmäßigen Verkürzungen, meiſt vier- oder dreifüßig; als Beiſpiel ſei auf die auf Seite 167 abgedruckte Strophe von Albert Möſer und auf Hermann Linggs „Der ſchwarze Tod" verwieſen. Für die ſechszeilige Strophe hat ſich Konrad Beyer der Mühe unterzogen, die möglichen Reimſtellungen auf eine Formel zu bringen und auf 239 Arten zu berechnen, wobei die Verſchiedenheiten, die durch den Wechſel des männlichen und weiblichen Reims entſtehen, noch nicht berückſichtigt ſind, ſodaß ſich die Zahl der Möglichkeiten vervierfachen, alſo auf 956 ſtellen würde. Es ſei dies nur der Kurioſität halber erwähnt. Die üblichſten Reimſtellungen ſind: a b a b c c, a b b a c c, a b c c b a, a b b a a b, a b a b a b, letztere indes erzeugt leicht einen ſchleppenden Gang. Am häufigſten ſind auch in dieſer Strophe vierfüßige, daneben drei- und fünffüßige Verſe; ebenſo duldet

dieſelbe verſchiedenartige Verkürzungen. Bisweilen wird auch der erſte und zweite, der vierte und fünfte Vers aus paarig gereimten Alexandrinern gebildet, während der dritte und ſechſte aus vierfüßigen, gleichfalls reimenden Jamben beſteht. Je nach dem mehr oder minder einfachen Aufbau und Reim erſcheint die Strophe mehr oder minder kunſtmäßig.

Ich reit' in's finſtre Land hinein,
Nicht Mond noch Sterne geben Schein,
Die kalten Winde toſen.
Oft hab' ich dieſen Weg gemacht,
Wann gold'ner Sonnenſchein gelacht
Bei lauer Lüfte Koſen. (Uhland).

Die Alexandrinerſtrophe iſt beſonders auch zur Verſinnlichung einer kampffrohen Stimmung tauglich:

Glaubſt du im Ernſt, Poet, daß ſolch ein Bitten fromme?
Daß je der Tag der Schmach und Selbſtverblendung komme,
Da wir, der Scham und Ehre bar,
Das keuſche Schweſterpaar, Elſaß und Lotharingen,
Verſtoßen könnten, um zum Schanddienſt es zu zwingen
In eurem Seine-Lupanar? (Gerhard von Amyntor.)

Aus fünffüßigen trochäiſchen Sechszeilern beſteht „Hektors Abſchied" von Schiller; als Beiſpiel einer trochäiſchen Strophe, deren Verſe drei Füße aufweiſen, ſei angeführt:

Keine Blumen blühn!
Nur das Wintergrün
Blickt durch Silberhüllen,
Und das Fenſter füllen
Blümchen rot und weiß,
Aufgeblüht auf Eis. (Hölty.)

Auch die ſiebenzeilige Strophe findet ſich ſowohl jambiſch als trochäiſch in ſehr mannigfaltigem Bau; durch gelegentliche Einſtreuung von Anapäſten, Verkürzung der Verszeilen, ſinnreiche Anordnung des Reimes werden maleriſche Wirkungen erzielt:

Verglommen iſt das Abendrot,
Da tönt ein fernes Klingen,
Ich glaube faſt, das iſt der Tod,
Der will in Schlaf mich ſingen.
O ſinge nur zu,
Du Spielmann du!
Du ſollſt mir Frieden bringen.
(Geibel.)

Ebenſo bietet die achtzeilige Strophe kunſtvolle Bildungen und melodiſche Reimverſchlingungen:

Wohl finſter iſt die Stunde,
Doch hell ſind Mut und Schwert;
In meines Herzens Grunde
Steht aller Freuden Herd.
O Lebensluſt, wie reich du blühſt!
O Heldenblut, wie kühn du glühſt!
Wie gleicht der Sonn' im Scheiden
Ihr beiden! (Geibel.)

Vielfach erkennt man an den beiden Hälften einer achtzeiligen Strophe einen ganz gleichen Bau, ſodaß dieſelbe der Form nach in zwei Vierzeiler auseinanderfällt; in dieſem Falle iſt nur die Einheitlichkeit des Inhalts das Bindemittel, auf dem die Form der Strophe beruht.

Da iſt's, als ob am Himmelsſaum
Des Göttervaters Donner rolle
Und aus jahrtauſendlangem Traum
Die alte Welt erwachen wolle,
Als ob die Mutter Cybele
All ihre Kinder wieder wecke
Und ſehnſuchtsvoll in ſüßem Weh
Die Arme nach der Erde ſtrecke.
(A. F. Graf v. Schack.)

Mit der zunehmenden Anzahl der Verſe ſchwillt die Möglichkeit neuer Strophenbildungen nach Versgeſtaltung und Reimordnung immer mehr ins Unermeßliche an; eine weiche, lyriſche Stimmung läßt ſich im allgemeinen bei einem größeren Umfang der Strophe minder leicht feſthalten. Von weihe-

vollem Hauch getragen ist indes folgende neunzeilige Trochäenstrophe:

Dunkle Nacht sink' endlich nieder,
Goldne Sonne, flieh' zum Meere!
Zieht herauf, ihr Sternenheere,
Zeige, Nachtigall, dich wieder!
Schwelgend in den schönsten Weisen
Sollst du Gottes Willen preisen.
Leuchtend naht der Mond, der reine,
Ihm sing' deine
Süßen, wonnevollen Lieder! (Hans Herrig.)

Umfangreichere Strophen hat besonders Schiller in einigen Balladen wie „Heimkehr" und „Der Kampf mit dem Drachen" angewandt; eine zwölfzeilige Strophe in wechselreicherer Form ist die folgende, nach älteren Vorbildern gefügte:

Und als ein schweres Morgenrot
Die Wolken glühend säumte,
Noch stund ich, wie von Freuden tot,
Und fror und träumte.
Von hundert Tritten war die Spur
Im Weg zu Eis verdichtet,
Ich hielt auf einen, einen nur
Das Aug' gerichtet.
Fahr hin zu Berg, nachtwandelnd Glück,
Im Schnee blieb fest dein Fuß zurück,
Wohl mir, ich weiß die Fährten
Der Werten! (Scheffel.)

Reimlose Strophen erfreuen sich nur geringer Pflege; wo sie vorkommen, finden sie sich in der Regel als trochäische Vierzeiler und begründen ihre strophische Gliederungsweise auf gedanklichen Abschluß.

Zu minder vielseitigen Strophenbildungen haben daktylische und anapästische Versmaße geführt; erstere sind meist im Auslaut, letztere im Anlaut des Verses um eine Senkung verkürzt; in dieser Form dienen daktylische Verse mit zwei Hebungen dem Naturstimmungsbild:

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne
Hügel und Wald? (Goethe.)

Ein anapästisches Versmaß mit jambischem Anlaut, das überhaupt oft zum Ausdruck frischer Wanderlust dient, zeigt nachstehende Strophe:

Wohlauf noch getrunken
Den funkelnden Wein!
Ade nun, ihr Lieben!
Geschieden muß sein.
Ade nun, ihr Berge,
Du väterlich Haus!
Es treibt in die Ferne
Mich mächtig hinaus. (Justinus Kerner.)

Die Gedankendichtung ergeht sich hier und da in reimlosen Versen, die, aus dem Hexameter gebildet, einen Wechsel von daktylischen und anapästischen Versen darstellen. Im folgenden Gedichte bilden die beiden ersten Verse einen Hexameter, während der letzte der ersten Hälfte des Pentameters entspricht:

Alles kündigt dich an!
Erscheinet die herrliche Sonne,
Folgst du, so hoff' ich es, bald. (Goethe.)

Die nachfolgenden Verse zeigen ein ganz verwandtes Aussehen, nur daß hier jedesmal die ersten beiden ohne weiteres als Hexameter geschrieben sind:

Denn mein Herz ist treu, und ihr könnt, wie dem König der Perser,
Einst mir schreiben an's Grab:
„Er war immer ein Freund für seine Freunde." Doch grämt euch
Um Abtrünnige nicht. (Heinrich Kruse.)

Auch durch Zusammenstellung von rhythmisch verschiedenartigen Teilen werden Strophen gebildet; so ist in Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere" in jeder Strophe der erste, acht Zeilen umfassende Teil trochäisch, während der letzte dreizeilige Teil anapästisch ist:

Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Daß er unsers gleichen werde,
Mitzufühlen Schmerz und Qual.
Er bequemt sich hier zu wohnen,
Läßt sich alles selbst geschehn;
Soll er strafen oder schonen,
Muß er Menschen menschlich sehn.
Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet,
Die Großen belauert, auf Kleine geachtet,
Verläßt er sie abends, um weiter zu gehn.

Desgleichen sind zahlreiche Zusammenstellungen aus strengen und Hebungsversen in Strophenform möglich; in Geibels Gedichten klingen häufig beide Arten der Versbehandlung in einschmeichelndem Tonfall zusammen; eine gleiche Art der Sprachbehandlung hat Strachwitz in folgender Strophe sehr glücklich angewandt, deren erste sechs Verse jambisch sind, während in den beiden letzten Zeilen die zitternde Gemütsbewegung in freieren Versen zum Durchbruch kommt:

Wie gerne dir zu Füßen
Sing' ich mein tiefstes Lied,
Indes das heilige Abendgold
Durchs Bogenfenster sieht.
Im Takte wogt dein schönes Haupt,
Dein Herz hört stille zu,
Ich aber falte die Hände
Und singe: „Wie schön bist du!"

Kunststrophen unterscheiden sich von den zwanglosen Strophen dadurch, daß ihre Form, durch geschichtliche Überlieferung bestimmt, konventionell geworden ist, und, wenn sie auch Abweichungen von der Grundgestalt duldet, diesen doch bestimmte Grenzen setzt. Hier ist zunächst die deutsche Hebungsstrophe, sofern sie eine in sich geschlossene Form gewonnen hat, zu würdigen. Man hat in der ältesten deutschen Dichtung die Grundform eines Verses von acht Hebungen erkannt, der durch eine Versscheide in zwei gleiche Hälften geteilt wird. Unter den Hebungen waren in jeder Vershälfte

zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen; innerlich verbunden wurden die beiden Hälften durch eine Allitteration, die meiſt in der erſten Hälfte zweimal, in der zweiten einmal vorhanden war. Gleichmäßig durchgeführt erſcheint dieſer Vers in der älteren Dichtung nirgends; ſo iſt auch die Langſtrophe, die aus zwei ſolchen Achthebungsverſen gebildet worden ſein ſoll, lediglich in der Theorie vorhanden; in Otfrieds „Kriſt“ und im „Ludwigsliede“ jedoch, zweien Dichtungen aus der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts, findet ſie ſich gebrochen als Vierzeiler, ſodaß die beiden Vershälften der älteren Achthebungsverſe mit einander reimen.

Vuas líuto filu in flíze
In managemo ágaleize
Sie thaz in scríb gikleibtin
Thaz sie iro námon breittin.

(Krist.)

Die Brücke von dieſen älteren Bildungen zur Nibelungenſtrophe ſtellt die Kürnbergerſtrophe (12. Jahrhundert) dar; ſie beſteht aus vier Langverſen, von denen die erſten drei in der erſten Hälfte je vier, in der zweiten je drei Hebungen darbieten, während der vierte Vers in jeder Hälfte vier Hebungen enthält: die Wertung der Silben iſt indes ſcheinbar keine ganz folgerechte.

Der tunkele sterne — der birget sich.
als tuo du, frouwe schône, — sô du sehest mich:
sô là du dîniu ougen — gên an ein andern man:
son weiz doch lüzel ieman — wiez under uns zwein ist getân.

Bei der älteren Nibelungenſtrophe (Nibelungenlied, 13. Jahrhundert) iſt nun in der erſten Hälfte jedes Verſes eine Hebung weggefallen, ſodaß ſich in den drei erſten Verſen die beiden durch die Versſcheide getrennten Hälften an Umfang entſprechen, während die zweite Hälfte des vierten Verſes mit einer Hebung nachſchleift; die ſiebente Hebung im letzten Verſe kann indes auch ſchwinden. Der erſte Teil der Verſe endet meiſt mit einer, minder häufig mit zwei Senkungen,

noch seltener findet sich eine Hebung vor der Versscheide. Die Endreime sind vorwiegend männlich, doch hier und da auch weiblich oder gar gleitend (Hagene — tragene), die bisweilen eingefügten Mittelreime stets weiblich:

Iteniwiu maere — sich huoben über Rin.
man seite daz dâ waere — manic magedin.
der dachte im eine werben — des künic Gunthers muot.
daz dûhte sine recken — und die hêrren alle guot.

Von neueren Dichtern ist die Nibelungenstrophe vielfach in verschiedener Art gepflegt worden. Die Behandlungsweise Uhlands und Schwabs verleiht ihr einen wesentlich jambischen Rhythmus, der nur bisweilen durch anapästische Takte unterbrochen wird, und läßt die nachgleitende Hebung im vierten Verse fallen; der Reim ist durchgehend männlich; andere haben bei sonst gleicher Behandlung die Gefahr der Eintönigkeit dadurch zu umgehen versucht, daß sie das erste Reimpar männlich, das zweite weiblich reimten. Auch hat man die Strophe durch Teilung der Langverse in eine achtzeilige zerlegt und an Stelle des zuweilen auftretenden Mittelreims einen weiblichen Endreim im ersten und dritten, sowie im fünften und siebenten Verse eintreten lassen; eine Strophe dieser Art ist z. B. die in Uhlands Gedicht „Der Schenk von Limburg". In letzter Zeit ist die ursprünglichere Form der Nibelungenstrophe mehr gepflegt worden, so von Anastasius Grün, Geibel, Strachwitz, Scheffel und einigen neueren Dichtern. Als Beispiel der älteren Behandlungsweise im Neuhochdeutschen diene:

Den Rittern in den Rücken fällt er mit grauser Wut,
Heut will der Städter baden im heißen Ritterblut.
Wie haben da die Gerber so meisterlich gegerbt!
Wie haben da die Färber so purpurrot gefärbt!
(Uhland.)

und für die der Urform sich nähernde:

Noch wilder wird der König: „Ist sie denn Zauberin?
Mag sie euch alle zwingen, nicht zwingt sie meinen Sinn,
Und wollt ihr nicht gehorchen, Feiglinge, meinem Ruf:
Marschalk, hol' meine Rosse: zertreten soll sie Rosseshuf!"

Der Marſchalk eilt von dannen, und lauter Hufſchlag tönt:
Vier feurige Hengſte ſind es, vollſchweifig, dicht gemähnt,
Augen wie brennende Kohlen, die Nüſtern weit und rund,
Weiße Schäume ſchnauben ſie ruhelos aus ihrem Mund.

Sie bäumen ſich zu den Wolken, und wenn zu Boden fällt
Ihr Fuß, möchte man wähnen, die Erde ſei zerſchellt,
Sie reißen an ihren Zügeln, ſie ſtrecken ihr Genick:
So reißt ein Schiff im Sturme wild an ſeinem Ankerſtrick.
(Hans Herrig.)

Die deutſche Sprache im Gegenſatz zur weichen Mundart Italiens feiern folgende Strophen:

Dazu braucht es harter Worte, ſchwer, ſtark,
Stahlharter Worte voller Kraft und Mark —
Nicht ſolcher wie deiner, italiſche Sprache, ſchmiegſam weich,
Die halb die Wucht entziehen dem nach dem Feind gezielten Streich.

Und dennoch, der deutſchen Zunge gelingt ſo ſchön wie dir
Der Liebe leis Geliſpel, nicht minder zart und zier
Kann ſie koſen und ſchmeicheln, ja noch inniger klingt es traun,
Wenn das Ja ſich löſt von der Lippe holdſeliger deutſcher Frau'n.
(Paul Schönfeld.)

Eine Spielart der Nibelungenſtrophe iſt die Gudrunſtrophe; ſie unterſcheidet ſich von erſterer dadurch, daß die beiden erſten Verſe männlich und im Gegenſatz hierzu die beiden letzten weiblich gereimt ſind; der weibliche Reim in der zweiten Strophenhälfte iſt mit verſchwindenden Ausnahmen durchgeführt; nicht ganz ſelten kommt es vor, daß alle vier Reime weiblich ſind; die zweite Hälfte des vierten Verſes hat anſtatt vier meiſt fünf Hebungen. In ihrem Weſen iſt dieſe Strophe mehr zart und frauenhaft als die des Nibelungenliedes, obgleich ſie auch kraftvolle Weiſen ſehr wohl einzukleiden vermag.

Dô sprach diu küneginne — „ir sult uns hoeren lân
die wise, die ich hinte — von iu vernomen hân.
daz gebet mir zeiner gâbe — zallen âbunden
daz ich iuch hoere singen: — sô wirt iuwer lôn wol erfunden.
(Kudrun.)

In einer Strophe, welche ſich in der Klangfarbe der Gudrun

anſchließt, hat Guſtav Kaſtropp neuerdings ſein mittelalterliches Heldengedicht „Gunhild“ verfaßt:

Der Sommerabend kam,
Da hauchten in die Luft
Die Linden vor dem Schloſſe
Ihren milden Duft,
Es ſangen in den Zweigen
Die Vöglein ihre Lieder,
Da ſah vom Bogenfenſter
Das Königskind zum Thal hernieder.

Die Nibelungen- (bzw. Gudrun-)ſtrophe iſt ſo recht aus dem Weſen der dichteriſchen Geſtaltungskraft unſerer Sprache geboren; ſie vermag mit ihrer ſchmiegſamen Form wie mit einem weiten Mantel einen unendlichen Reichtum von Angeſchautem zu umhüllen und ebenſowohl kraftvollen als zarten Klängen zu dienen. Da ſie ſich willig jeglicher Art von Versbehandlung anſchmiegt, iſt es wohl möglich, daß ſie auch einem volkstümlichen Epos der Neuzeit die Form giebt. Kunſtvollere mittelalterliche Strophenformen aus der Zeit des Minneſanges wie die Titurelſtrophe, der Bernerton, die Hildebrandſtrophe haben ſeitens neuerer Dichter keine rechte Beachtung gefunden; dagegen ſind mittelalterliche Vers- und Strophenformen von Neueren mehrfach umgebildet worden; ſo in der aus vier achtfüßigen Verſen beſtehenden Trochäenſtrophe Freiligraths („Löwenritt“) mit paarigen weiblichen Endreimen und einer ſtändigen Diäreſe hinter dem vierten Fuße, die glänzender Schilderung beſonders günſtig iſt; eine kunſtvollere Umbildung der ſpätmittelalterlichen Formen ſtellt die achtzehnzeilige Hebungsſtrophe dar, in der Hans Hopfen ſeine Ballade „Die Sendlinger Schlacht“ verfaßt hat:

Wir klopfen ans Tor, nun laßt uns ein!
Da geht von den Wällen ein Blitzen,
Und feurigen Tod zum Willkomm ſpein
Gut kaiſerliche Haubitzen;
Und Straßen auf und Straßen ab
Musketen und Granaten —

Wer hat die Landsleut' an das Grab,
An Oesterreich verraten?
Der Pfleger von Starnberg war der Wicht!
Mein Lied nenn' seinen Namen nicht,
Verdammnis und Vergessenheit
Begrab' ihn heut und allezeit,
Sein Kleid sei gelb, sein Haar sei rot,
Sein Stammbaum des Ischarioth! —
In Thränen flucht die Bürgerschaft,
Ihr blieb keine Klinge, kein Rohr, kein Schaft;
Sie ward in wenig Stunden
Entwaffnet und gebunden.

So wenig sich die verzweigteren mittelalterlichen Strophenformen als Vorbilder der nach gestaltungsreicher Formgebung strebenden neueren Dichtung Beliebtheit errangen, so eifrig wurden die verschiedenartigsten metrischen Kunstgebilde des Auslandes gehegt und gepflegt. Es sind hier nach den Vorbildern antike, romanische und orientalische Strophenformen zu unterscheiden. Unter den ersteren stehen im Vordergrunde die Odenstrophen, die nach dem Vorbilde griechischer und römischer Dichtungen gebaut sind. Es ist nur eine beschränkte Anzahl, die sich in ihrem Tonfalle dem Wesen der deutschen Sprache anbequemen. In vollem Maße ist dies eigentlich nur bei der sapphischen Strophe der Fall, die von der griechischen Dichterin Sappho auf Lesbos erfunden ward. Wegen ihres fallenden trochäisch-daktylischen Rhythmus erscheint sie weich und einschmeichelnd, recht zu Tönen der Liebe und inniger Empfindung geschaffen. Sie giebt metrisch folgendes Bild:

– ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ⏑
– ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ⏑
– ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ⏑
– ∪ ∪ – ⏑

Als Beispiel folgen die ersten Strophen aus Sapphos berühmter Hymne an Aphrodite in Geibels Übertragung:

Die du tronst auf Blumen, o schaumgebor'ne
Tochter Zeus, listspinnende, hör' mich rufen,

Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Laß mich erliegen!
Sondern huldvoll neige dich mir, wenn jemals
Du mein Flehn willfährigen Ohrs vernommen,
Wenn du je, zur Hülfe bereit, des Vaters
Halle verlassen.
Raschen Flugs auf goldenem Wagen zog dich
Durch die Luft dein Taubengespann und abwärts
Floß von ihm der Fittige Schatten dunkelnd
Über den Erdgrund.

Die alkäische Strophe bietet folgendes Bild dar; sie ist, wie man sieht, vorwiegend jambisch; ihre Verse scheinen machtvoll vorwärts zu streben.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

Sie sah die junge bebende Streiterin;
Doch diese bebte männlich, und glühende
Siegswerte Röten überströmten
Flammend die Wang', und ihr goldnes Haar flog.
(Klopstock.)

Ihren Namen hat diese Strophe von dem Dichter Alkäus aus Mytilene, dem Landsmann und Zeitgenossen der Sappho. Die asklepiadeische Strophe soll Asklepiades aus Samos (300 v. Chr.) erfunden haben. Man unterscheidet zwei verschiedene Formen:

1. – ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

2. – ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Diese Strophe ist schon deutschem Versbau nicht mehr recht angemessen, sie gewinnt leicht, selbst bei gewandter Behandlung, etwas Martervolles, namentlich das stets wiederkehrende Zu-

ſammentreffen zweier Hebungen an der Versſcheide verletzt unſer Ohr. Die zweite Form, von welcher wir eine Probe bringen, erſcheint am wenigſten frembartig:

Spottet ja nicht des Kinds, wenn es mit Peitſch' und Sporn
Auf dem Roſſe von Holz mutig und groß ſich dünkt!
Denn, ihr Deutſchen, auch ihr ſeid
Thatenarm und gedankenvoll.

(Hölderlin.)

Nächſt der ſapphiſchen klingt uns die glykoniſche Strophe (nach einem altgriechiſchen Dichter Glykon benannt) am gefälligſten im Ohr. Sie beruht auf folgendem Schema:

– ∪ – ∪ ∪ – ∪ ⏑
– ∪ – ∪ ∪ – ∪ ⏑
– ∪ – ∪ ∪ – ∪ ⏑
– ∪ – ∪ ∪ – ⏑

Verſchmähte Liebe.

Wohl wirft Eros im Goldgelock
Einen glänzenden Ball mir zu
Mit dem Mädchen zu ſpielen, das
Prangt in bunten Sandalen.

Doch vom ſtattlichen Lesbos her
Stammt es, wendet verächtlich ſich
Weg von meinem ergrauten Haar,
Schmilzt in Liebe zu Jüngern.

(Anakreon, überſ. v. Jak. Mähly.)

Dieſe oder ähnliche Strophenformen haben Klopſtock, Hölderlin, Platen, Geibel, Leuthold und andere mit größerem oder geringerem Eifer einzubürgern verſucht; auch hat man durch Veränderung klaſſiſcher Formen neue, den griechiſch-römiſchen ähnliche Strophen geſchaffen, wie die folgende:

Wenn der Morgen in dem Mai mit der Blüten
Erſtem Geruch erwacht,
So begrüßet ihn entzückt vom betauten
Zweige des Waldes Lied.

(Klopſtock.)

Indes dieſe fremden Pflanzen wollen doch auf deutſchem Boden nicht recht gedeihen; es iſt nicht zu vergeſſen, daß ſtets ein

gewisses Verleugnen deutschen Sprachgefühls nötig ist, um dichterisches Empfinden in die Odenform zu gießen und andrerseits in derselben aufzunehmen. Daher ist es nicht berechtigt, eine sg. „höhere Lyrik", d. h. die Liedesdichtung, die erhabenen Empfindungen und Gedanken Ausdruck giebt, lediglich oder auch nur vorzugsweise auf die Odenform beschränken zu wollen; die Darstellungsart der Ode ist und bleibt für uns etwas Aufgezwungenes, und dieselbe kann stets nur als ein Kunsterzeugnis angesehen werden, das als solches Geltung behalten mag. Ein wunderliches Beginnen ist es nun, die Ode durch Reime unserm Geschmack näher bringen zu wollen; denn der Rhythmus derselben beruht auf einer lautlichen Melodie, die unser künstlerisches Auffassungsvermögen völlig in Anspruch nimmt; ist es uns nun glücklich gelungen, uns in den Zwang der fremden Form zu finden, so wirkt der Reim, der wieder die Vorstellungen der deutschen Betonungsart wachruft, unserer Genußfähigkeit im Sinne der Ode entgegen; es entsteht mithin durch die gereimte Ode ein Hin- und Herzerren der sprachlichen Empfindung, das nichts weniger als künstlerisch wirken kann. Es ist also nicht nur das Moment der geteilten Aufmerksamkeit, sondern die Wesensverschiedenheit der accentuierenden und quantitierenden Rhythmik, welche die gereimte Ode als ein unerfreuliches Zwitterding erscheinen läßt.

Ein völliger Mißgriff ist auch der Anbau der schwierigeren Hymnenstrophen, wie sie sich bei Sophokles und Pindar finden, der Versuch einer metrischen Wiedergabe von Versen mit Füßen, die wir im Deutschen nicht kennen. Einen Beweis giebt Platen mit seinen gequälten Hymnen nach Pindars Vorbildern; es gehört hier selbst für den Eingeweihten eine anstrengende Arbeit dazu, dem Tonfall zu folgen, und das trotz der vorgedruckten Betonungszeichen. Wir Deutschen wollen uns der Schmiegsamkeit unserer Sprache freuen, die es uns gestattet, Pindarische Hymnen und Sophokleische Strophen zugleich im Geiste der deutschen Sprache und im Anschluß an die eigentümliche

Form des Vorbilds zu übertragen, eine Aufgabe, die namentlich Donner glänzend gelöst hat, aber der deutsche Geist soll sich in Formen ergießen, die seinen Äußerungen in der Sprache freie, naturgemäße Bewegung gestatten.

Dies kann in weit höherem Maße bei den romanischen Strophenformen der Fall sein, weil hier der bei den Odenstrophen nicht überwindbare Zwiespalt zwischen deutscher und fremdländischer Rhythmik nicht hindernd in den Weg tritt. Die romanischen Sprachen, namentlich das Italienische und Provençalische, wurden durch ihre Weichheit und ihren volltönenden Vokalismus dahin geführt, den Wohllaut auszubilden und durch klangvolle Reimverschlingungen edelgeformte Strophen zu bauen. Die Verse, aus denen diese Strophen bestehen, sind vorwiegend fünffüßige Jamben. Zu den ältesten solcher Formen gehört das Sonett, das Kind der provençalischen Dichtkunst. Seiner bemächtigte sich die italienische Dichtung schon sehr früh, und Petrarka vornehmlich bildete es dann zu fester Gestalt und hoher innerer Vollendung aus. Von anderen ist das Sonett, der eigentümlichen Reimverschlingung gegenüber, die ihm die Italiener gaben, wiederum mit größerer Willkür behandelt worden, so von Shakespeare und Lenau. In Deutschland wurde es durch Weckherlin († 1651) eingeführt. Dieser bildete aber seine Sonette aus Alexandrinern. Mustergiltige Sonette schufen in unserer Sprache der dieser Form anfänglich abholde Goethe, ferner Rückert, Platen, Geibel, Strachwitz, Leuthold und von Neueren Albert Möser, und mit wirkungsvoller Beibehaltung desselben Reimes im Auf- und Abgesang Feodor Wehl. Das Wesen des Sonettes ist unzertrennlich von einer Zweiteilung in Auf- und Abgesang, die beide wiederum in zwei gleiche Hälften zerfallen. Die beiden Stollen des Aufgesanges bestehen aus je vier fünffüßigen Jamben mit umklammernden Reimen, die in beiden Strophen dieselben sind, während der Abgesang in sechs Versen von derselben Länge der Regel nach die erste, dritte und fünfte Zeile

einerseits, und die zweite, vierte und sechste Zeile andererseits mit einander reimen läßt. So bietet das Sonett in seiner kunstmäßigsten Vollendung folgendes Reimbild: a b b a a b b a c d c d c d. Es haben sich nun verschiedene Abweichungen herausgebildet, unter denen die häufigsten sind im Aufgesang: a b b a b a a b, a b a b a b a b; im Abgesang, wo eine größere Mannigfaltigkeit herrscht: c d e c d e (Goethe verwendet ausschließlich diese Reimstellung), c d c c d c, c d d c e e, c c c d d d u. s. f. Unter den Reimen sind die weiblichen entschieden vorwiegend; männliche Reime werden am häufigsten im Innern der beiden Strophen des Aufgesanges angetroffen. Im Aufgesang des Sonettes wird Gedanke und Empfindung ausgesponnen, während der Abgesang diesen Gehalt vertieft zusammenfaßt; der Aufgesang bietet eine Fülle von Angeschautem, der Abgesang spitzt das Wesentliche zu allgemeinerer Bedeutung zu; die Vielheit der Bilder in den Strophen des Aufgesanges spiegelt sich im Abgesang in höherer Einheit wieder. Dieser Gegensatz bedingt naturgemäß inhaltlich eine strenge Scheidung der beiden Teile, und das Hinübergreifen des Aufgesanges in den Abgesang würde von einem gänzlichen Verkennen des Wesens der Sonettdichtung zeugen. Ebenso sind die beiden Teile des Auf- und Abgesangs gesondert zu halten, obgleich hier die gedankliche Abgrenzung keine so tief einschneidende ist. Die geistige Natur des Sonetts zeigt sich auch in der Verschiedenheit des Umfanges von Auf- und Abgesang. Der größeren Ausdehnung des ersteren stellt nämlich der letztere die größere gedankliche Bedeutung entgegen, und es kommt dadurch gewissermaßen ein inneres Gleichgewicht zu Stande; es sei hier an das auf Seite 23 Gesagte erinnert. Die Geschichte des Sonetts ist mit der Geschichte des menschlichen Geistes- und Gemütslebens eng verknüpft; in dieser Form äußerte sich die gedankenvolle Empfindung eines Petrarka, die reine Glut Camoëns', die in seltsamen Lichtern spielende Leidenschaft eines Shakespeare und das reiche Liebesleben

Goethes. In unſerm Jahrhundert iſt das deutſche Sonett vielfach zum Kampfgedicht umgewandelt worden, die weichen Reime haben ſich in wuchtige Schwerthiebe verwandelt, und in Rückerts „Geharniſchten Sonetten", in Geibels Schleswig-Holſteiner Gedichten und in Strachwitz' „Gepanzerten Sonetten" zeigt ſich dieſe Kunſtform von den Wogen geſchichtlicher Bewegungen durchflutet. Die Behauptung, daß das Sonett nur zu Klängen weicher Gefühlslyrik tauglich ſei, iſt durch die Thatſache widerlegt, daß gerade dieſe Kampf- und Streitgedichte zu dem Beſten und Charaktervollſten gehören, was die neuere deutſche Lyrik hervorgebracht hat. Es darf nicht verkannt werden, daß dem Sonett in ſeiner ſtrengen Formgebung ein gewiſſer Konventionalismus zu Grunde liegt, und dieſer prägt ſich deshalb am Inhalt von Meiſterwerken dieſer Art vielfach aus; ſo kehren in den älteren Sonetten gewiſſe Vorſtellungen wie die überſchwängliche Verherrlichung der Geliebten mit einiger Regelmäßigkeit wieder und zwar ebenſo bei Petrarka wie bei Dante, Camoëns, Cervantes. Ein beſtimmtes inneres Erlebnis tritt mit völliger Greifbarkeit eigentlich nur in Goethes Sonetten zu Tage, die deshalb dichteriſch am höchſten ſtehen; neuerdings hat das Sonett als Würdigung bedeutender Perſönlichkeiten oft eine halb-lehrhafte Form angenommen, ſodaß es ſich in jüngſter Zeit ſogar zur Behandlung einer rein ſprachlichen Frage geeignet erwies und zwar bei der die Preſſe in Aufregung haltenden Unterſuchung, ob „fragte" oder „frug" die richtigere Form ſei. Auch über das Weſen des Sonetts ſelbſt hat man ſich in dieſer Form ausgeſprochen, ſo geſchah es durch Goethe, durch Platen und in ſachlich nüchterner Weiſe durch A. W. Schlegel. Es folgt hier eine Anzahl in ihrer Art muſtergiltiger Sonette:

Der Abend ſpielte mit den goldnen Haaren,
Die hold in tauſend Flechten niederfloſſen;
Aus ihren Augen endlos war ergoſſen
Der Zauberſtrahl, den karg ſie nun bewahren.

War's nur ein Traum? mir ſchien auf ihrem klaren
Antlitz des Mitleids Farbe. Nicht verſchloſſen
Sich meine Geiſter feurigen Geſchoſſen;
Kein Wunder, daß ſie ſchnell in Flamme waren!

Nicht Wandeln Sterblicher erſchien ihr Schweben;
Nein Engelform. Ihr wallten in Akkorden
Die Worte ſüßer, wie von Menſchenmunde.

Ein Himmelsgeiſt, ein Sonnenglanz voll Leben
Das, was ich ſah; — und wär' es anders worden,
Nicht heilet, weil der Bogen brach, die Wunde.

(Petrarka, überſ. Kekulé.)

Schwanenlied.

Der Schwan erhebt, ſobald des Herzens lauer
Pulsſchlag ihm kalt durchſchüttert das Gefieder,
Die Stimme tiefbewegt, und weich're Lieder
Hinſtrömt am öden Strand er voller Trauer;

Wehmütig klagt er um die kurze Dauer
Der Lebenszeit, die nimmer kommt herwieder;
Und ſingt von Scheideweh, indes die Glieder
Der Tod ihm löſt und lähmt mit bangem Schauer;

So hab' ich meine Herrin, als ich ahnte
Das trübe Ziel, das meine Lieb' errungen,
Und daß zu hoffen fürder nichts mehr bliebe,

Ein ſanft'res Lied euch, wie das Herz mich mahnte,
Ob eures Zorns zum Scheidegruß geſungen
Von eurer Falſchheit und von meiner Liebe.

(Luiz de Camoëns, überſ. W. Storck.)

Die Liebende ſchreibt:

Ein Blick von deinen Augen in die meinen,
Ein Kuß von deinem Mund auf meinem Munde —
Wer davon hat, wie ich, gewiſſe Kunde,
Mag dem was andres wohl erfreulich ſcheinen?

Entfernt von dir, entfremdet von den Meinen,
Führ' ich ſtets die Gedanken in die Runde,
Und immer treffen ſie auf jene Stunde,
Die einzige; da fang' ich an zu weinen.

Die Thräne trocknet wieder unverſehens;
Er liebt ja, denk' ich, her in dieſe Stille,

Und ſollteſt du nicht in die Ferne reichen?
Vernimm das Liſpeln dieſes Liebewehens;
Mein einzig Glück auf Erden iſt dein Wille,
Dein freundlicher zu mir; gieb mir ein Zeichen!

(Goethe.)

Ihr Ritter, die ihr hauſt in euren Forſten,
Iſt euch der Helmbuſch von dem Haupt gefallen?
Verſteht ihr nicht, den Panzer mehr zu ſchnallen?
Iſt ganz die Rüſtung eures Muts geborſten?

Was ſitzet ihr daheim in euren Horſten,
Ihr alten Adler, habt ihr keine Krallen?
Hört ihr nicht dorther die Verwüſtung ſchallen?
Seht ihr das Untier nicht mit ſeinen Borſten?

Schwingt eure Keulen! Denn es iſt ein Keuler.
Er wühlt, er droht, voll Gier nach ſchnödem Futter
Stürzt er den Stamm, nicht bloß des Stammes Blätter.

Es iſt ein Wolf, ein nimmerſatter Heuler,
Er frißt das Lamm, er frißt des Lammes Mutter.
Helft Ritter! wenn ihr Ritter ſeid, ſeid Retter!

(Rückert.)

Sonette dichtete mit edlem Feuer
Ein Mann, der willig trug der Liebe Kette.
Er ſang ſie der vergötterten Laurette,
Im Leben ihm und nach dem Leben teuer.

Und alſo ſang auch manches Abenteuer
In ſchmelzend muſikaliſchem Sonette
Ein Held, der einſt durch wildes Wogenbette
Mit ſeinem Liebe ſchwamm, als ſeinem Steuer.

Der Deutſche hat ſich beigeſellt, ein Dritter,
Dem Florentiner und dem Portugieſen
Und ſang geharniſchte für kühne Ritter.

Auf dieſe folg' ich, die ſich groß erwieſen,
Nur wie ein Ährenleſer folgt dem Schnitter,
Denn nicht als Vierter wag' ich mich zu dieſen.

(Platen.)

Venedig liegt nur noch im Land der Träume
Und wirft nur Schatten her aus alten Tagen,
Es liegt der Leu der Republik erſchlagen,
Und öde feiern ſeines Kerkers Räume.

Die ehrnen Hengſte, die durch ſalz'ge Schäume
Dahergeſchleppt, auf jener Kirche ragen,
Nicht mehr dieſelben ſind ſie, ach! ſie tragen
Des korſikan'ſchen Überwinders Zäume.

Wo iſt das Volk von Königen geblieben,
Das dieſe Marmorhäuſer durfte bauen,
Die nun verfallen und gemach zerſtieben?

Nur ſelten finden auf der Enkel Brauen
Der Ahnen große Züge ſich geſchrieben,
An Dogengräbern in den Stein gehauen. (Derſelbe.)

Das Sonett iſt zu vielen Künſteleien verwandt worden, ſo gelegentlich von Leuthold, der Doppelreime am Schluß der Zeilen anbrachte; ferner hat man aus fünfzehn Sonetten beſtehende Sonettenkränze gebildet und zwar derart, daß der letzte Vers des einen Sonettes immer das folgende einleitet; aus den Schlußverſen von vierzehn Sonetten ſetzt ſich dann das fünfzehnte, das ſogenannte Meiſterſonett, zuſammen. Theodor Souchay hat ſogar den kühnen Verſuch gemacht, plattdeutſche Sonette zu dichten; glücklicherweiſe hat er aber auf dieſem Wege keine Nachfolge gefunden.

Eine nicht minder bedeutſame Rolle als das Sonett ſpielt die Stanze oder Ottaverime in der Dichtung. Sie iſt urſprünglich beſonders von den Italienern gepflegt worden, und hat einer Anzahl weltberühmter epiſcher Dichtungen die Form gegeben. Es ſeien hier „Der raſende Roland" von Arioſt, „Das befreite Jeruſalem" von Taſſo und „Die Luſiaden" von Camoëns genannt. Unſere Klaſſiker haben ſich der Stanze zu weihevollen Monologen und Einführungen bedient, und in der erſten Hälfte unſeres Jahrhunderts iſt ſie von neuem zum epiſchen Verſe geworden. In ihr ſchrieb namentlich Byron ſeinen „Don Juan", Ernſt Schulze ſeine „Bezauberte Roſe", Hermann Lingg ſeine „Völkerwanderung"; auch in vorwiegend humoriſtiſchen Epen, wie in Dichtungen dieſer Art von Schack, Eckſtein, Öhlen-

ſchläger, fand ſie mit fremdartigen und oft drolligen Reimen geſchmückt Anwendung. Dieſe Form, die Hermann Lingg „Königin der Strophen" nennt, ſcheint indes neuerdings an Beliebtheit zu verlieren; ſo legt ſie Julius Groſſe ſeinem neuzeitlichen Heldengedicht, dem „Volkramsliede", zwar noch als Grundform unter, ſchiebt aber ſo oft andere Versmaße ein, daß die Stanzen ſehr zurücktreten; man kann in dieſer Dichtung einen Abſagebrief der neueren Epiker an die Stanze erblicken. Die Ottaverime beſteht aus acht fünffüßigen jambiſchen Verszeilen, die erſt drei verſchränkte und im ſiebenten und achten Verſe einen paarigen Reim bilden. Die Reimſtellung iſt alſo a b a b a b c c. Die Reime können männlich oder weiblich ſein; am häufigſten iſt im Deutſchen eine Form, bei der nur die zweite, vierte und ſechſte Zeile männlich gereimt ſind; doch hat ein Abſchluß der Strophe durch ein männliches Reimpaar bei im übrigen weiblichen Reimen den Vorzug, daß dieſe hierdurch einen feſten Halt bekommt. Ihrem Charakter nach neigt die Stanze zu ſattem Schwelgen in üppiger Pracht; auf den weichen Tonwogen vermag ſich die Empfindung auszubreiten und zu heißer Glut zu ſteigern; doch es fehlt dieſer Form das Markige, Kernhafte, Metallene, das man vom epiſchen Stil im höchſten Sinne fordern muß; ſie vermag nicht allen Tonarten gerecht zu werden, und daher wird es erklärlich, daß das Wohlgefallen an der Stanze kein dauerndes geblieben iſt.

Ihr kanntet ihn, wie er mit Rieſenſchritte
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß,
Durch Zeit und Land, der Völker Sinn und Sitte,
Das dunkle Buch mit heiterm Blicke las;
Doch wie er, atemlos, in unſerer Mitte,
In Leiden bangte, kümmerlich genaß,
Das haben wir in traurig-ſchönen Jahren,
Denn er war unſer, leidend miterfahren.

(Goethe.)

Erwach' aus deinem süßen Friedensschlafe,
Entsteige deinem Melodieenborn,
Du Königin der Strophen! — Auf, Oktave!
Gürt' um dein Schwert! stoß' in dein goldnes Horn!
Auf daß ich deine Feinde Lügen strafe,
Leg' in dein schönes Angesicht den Zorn!
Wirf deine seidne Lockenflut! enthülle —
Im stolzen Gang des Südens Formenfülle. (Lingg.)

Die Oktave ist mannigfachen Abänderungen unterworfen worden: um ihr die leicht zu Tage tretende Eintönigkeit zu nehmen, hat Wieland sie in einen achtzeiligen Vers mit beliebiger Reimstellung und ebenso beliebiger Zahl der Takte umgewandelt. Die Verse sind teilweise rein jambisch, teilweise freie Hebungsverse. In „Idris und Zenide" ist wenigstens das Gepräge der Stanze dadurch einigermaßen gewahrt, daß der siebente und achte Vers jedesmal paarig reimt, im „Oberon" ist auch diese Beschränkung weggefallen, und es finden sich in mancher Strophe nur zwei verschiedene Reime. Die Wielandsche Strophe hat den Vorzug, daß sie der Phantasie freieren Spielraum läßt, sich in ihren wechselnden Maßen der Bewegung dichterischer Einbildungskraft anschmiegt. Als Stanze kann sie eigentlich nicht mehr bezeichnet werden. Als Beispiel folge:

Vergebens knirscht des alten Sultans Zorn,
Vergebens bräut ein Wald von starren Lanzen:
Es tönt in lieblichem Ton das elfenbeinerne Horn,
Und, wie ein Wirbel, ergreift sie alle die Wut, zu tanzen;
Sie drehen im Kreise sich um, bis Sinn und Atem vergeht.
Triumph, Herr Ritter, Triumph! Gewonnen ist die Schöne.
Was säumt ihr? Fort! Der Wimpel weht;
Nach Rom, daß euren Bund der heil'ge Vater kröne.

Schiller hat die Stanze mit ähnlichen Freiheiten, aber in jambischen Versen in seiner Übertragung einiger Abschnitte von Virgils Aeneis behandelt, und es gelingt ihm hier durch

lang dahinflutende Rhythmen einen schwunghaft edlen Ton festzuhalten:

Still war's, und jedes Ohr hing an Aeneens Munde,
Der also anhub vom erhab'nen Pfühl:
O Königin, du weckst der alten Wunde
Unnennbar schmerzliches Gefühl!
Von Trojas kläglichem Geschick verlangst du Kunde,
Wie durch der Griechen Hand die thränenwerte fiel,
Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

Eine sehr sinnreiche Fortbildung der Stanze erkennen wir in der Spenserstrophe. Sie besteht aus neun Versen, von denen die ersten acht fünf jambische Füße aufweisen, während der letzte deren sechs hat und durch eine Diärese in zwei Hälften geteilt wird, so daß er vollständig dem Alexandriner gleicht. Das Reimbild ist nun das folgende: a b a b | b c b c | c; wir haben, um das Gesetz der Bildung erkennbar zu machen, die drei strophischen Teile durch Striche getrennt. Das Reimgeschlecht ist beliebig. Der Bildner dieser Form ist der englische Dichter Edmund Spenser; dieser hat sie in seinem allegorischen Rittergedicht „Die Feenkönigin" zuerst angewandt. Byron verfaßte in Spenserstrophen seinen „Childe Harold"; in die deutsche Litteratur verpflanzte sie Friedrich Bodenstedt mit seiner epischen Dichtung „Andreas und Marfa"; indes fand diese Stanze auffälligerweise trotz der Formenliebe eines großen Teils der deutschen Dichterschaft wenig Anklang. Sie entspricht in der minder offen am Tage liegenden Art ihrer Reimverschlingung mehr dem Tiefsinn des germanischen Geistes als die einfacher und übersichtlicher gegliederte Ottaverime. Besonders geeignet ist sie zu einer in die Breite gehenden, seelisch vertieften Schilderung und Naturbetrachtung.

Da lag sie, die ein fremder Arm umschlang;
Ihr Brautgewand ward ihr zum Totenkleid,
Vertieft in ihren Anblick stand er lang,
Sein wilder Zorn schmolz hin in Weh und Leid.

Und nicht umsonst war sie dem Tod geweiht
Des Zaren Herz brach von demselben Schlage,
Der ihres traf. Er floh die Herrlichkeit
Des Thrones ganz, beschloß in Reu und Klage,
Versöhnt mit Gott und Welt, im Kloster seine Tage.
(Bodenstedt.)

Als eine abweichende Stanzenform ist noch die Sicilianе zu erwähnen, eine Strophe, die bereits im 13. Jahrhundert in Sicilien vorkam und folgendes Reimbild bietet: abababab; im übrigen hat sie ganz den Bau der Ottaverime; bei ihrer gleichmäßigen Reimstellung besitzt diese Strophe wenig Eigenart, es fehlt der kennzeichnende Abschluß, und sie gleicht einer Säule ohne Sockel und Knauf.

Ich will der Liebe ganz mein Herz erschließen,
Ich will der Liebe ganz mich einverleiben!
Ich will in lauter Liebesblumen sprießen,
In lauter Lieb' empor zum Himmel treiben.
Der Liebe Sonnenpfeile will ich schießen,
Der Liebe Lust und Leiden will ich schreiben;
Und welches Herz nicht wird gerührt zerfließen,
Das soll, was es gewesen, Felsen bleiben.
(Rückert.)

Weiterhin findet sich noch eine achtzeilige fünfjambische Strophe, die wohl durch Vereinfachung der Stanze entstanden und meist abab cdcd, doch zuweilen auch abab ccdd reimt; in ersterem Falle sind die beiden Vershälften nur durch inhaltliche Verknüpfung miteinander verbunden.

Italienischer Herkunft ist auch die Terzine, so genannt wegen der Dreizahl ihrer aus fünf Jamben bestehenden Verse. Ihre Eigentümlichkeit liegt darin, daß durch das Band des Reimes jede Strophe mit der folgenden verknüpft ist; es reimen nämlich der erste und dritte Vers einer jeden Strophe miteinander, während der mittlere stets mit dem ersten und dritten Verse der folgenden Strophe durch den Reim ver-

bunden ist. So scheint dieses Versmaß sich in das Unendliche ausdehnen zu wollen; ein Abschluß wird dadurch herbeigeführt, daß man der letzten Terzine einen vierten Vers gesellt, der mit dem zweiten reimt. Die Reimordnung ist also folgende: a b a b c b c d e d e d — — — q r q r. Das Geschlecht der Reime ist beliebig. Die Unbegrenztheit jeder einzelnen Strophe, dadurch hervorgebracht, daß der Mittelreim stets vorausdeutend auf die Außenreime der nächsten hinweist, scheint an die Unendlichkeit der Gedankenwelt, an die ewig nach Erkenntnis und Vollendung ringende Menschenseele zu erinnern, die ein Endziel ihres Strebens nie erreicht; aus jeder Strophe klingt es wie eine Frage an das Rätsel des Daseins hervor, und jede Antwort giebt wieder zu einer neuen Frage Anlaß. So gewährt dieses Versmaß ein Bild vom rastlosen Fortspinnen der Gedanken im menschlichen Gehirn, und ist deshalb wie geschaffen zu einer dichterischen Behandlung der tiefsten Fragen des Daseins. Es ist hiernach nicht im eigentlichen Sinne episch, kann aber zum Gefäß einer großangelegten Dichtung werden, wenn diese das Geheimnis der Weltordnung zum Gegenstande hat. Dantes „Göttliche Komödie" mußte mit innerer Notwendigkeit in Terzinen geschrieben werden. Und doch hat diese Strophenbildung in dem folgerechten, ewig gleichen Ineinandergreifen der Glieder ein streng gesetzmäßiges Gepräge und entspricht daher dem Ausdruck einer in sich abgeschlossenen Weltanschauung, wie diejenige Dantes war; der ringende, suchende Geist unserer Zeit jedoch muß für eine Epopöe seines gedanklichen Strebens eine andere Form suchen, wie dies Byron, Shelley, Hamerling, Gottschall bei ihren Schöpfungen empfunden haben. Allein in begrenzterem Rahmen ist die Terzine auch heute zur Aufnahme tieferer geistiger Gehalte geeignet, dies erweist das Meisterstück unserer neueren in dieser Form abgefaßten Dichtungen, Chamissos „Salas y Gomez":

Was kommte nur annoch in dieser Stunde
Zu wandeln eine Leiche über Leichen?
Sie schlummern in der Erde kühlem Grunde,
Die meinen Eintritt in die Welt begrüßt,
Und längst verschollen ist von mir die Kunde.
Ich habe, Herr, gelitten und gebüßt, —
Und fremd zu wallen in der Heimat — nein!
Durch Wermut wird das Bitt're nicht versüßt.
Laß weltverlassen sterben mich allein
Und nur auf deine Gnade noch vertrauen;
Von deinem Himmel wird auf mein Gebein
Das Sternbild deines Kreuzes niederschauen.

(

Eine Vereinfachung der Terzine hat Julius
seinen Gedankenepen „Ritter Wahn“ und „A
wagt, indem er den Mittelreim völlig fallen ließ.
Veränderung hat allerdings seine Terzine das ma
verloren, welches die Glieder der Kette verk
Mosens Verse gleichen einer Perlenschnur, aus
Reihefaden entfernt ist; sie haben nur den Vorz
handlung eines tief geistigen Stoffes eine bequen
bieten; hier eine Probe derselben:

Ob Regenströme gleich vom Himmel flossen,
Ob aus der dunklen Wetterwolke gleich

Und mochte brauſend auch ein Strom ihm mitten
Durch ſeinen Weg mit tauſend Wogen ziehn,
Mit ſeiner Schwimmkraft ward er doch durchſchnitten.

In Angſt und Not, mit Kämpfen und mit Ringen
Währt ſieben Jahre ſchon die harte Fahrt;
Doch nichts vermochte ſeinen Sinn zu zwingen.

Schon lang vergeblich war es, nachzufragen
Nach jenem Helden, der des Todes Arm
Beſiegen könnte, brechen und zerſchlagen.

Eine weitere Abart der Terzine iſt das Ritornell. Hier fällt der Mittelreim gleichfalls aus, doch bildet dieſe Strophe für ſich ein Ganzes und dient dazu, einem ſinnigen Gedanken Ausdruck zu geben. Die erſte Zeile iſt häufig verkürzt und giebt ſich als Hebungsvers mit meiſt zwei Hebungen. Es wird dann hier eine Vorſtellung genannt, die in den beiden folgenden Verſen eine Deutung erfährt. Man ſtellt häufig eine Anzahl Ritornelle, die verwandte Begriffe behandeln, zu einer Gruppe zuſammen. Es folgen hier einige Ritornelle Leutholds, die eine Würdigung deutſcher Dichter in wenigen treffenden Worten geben:

Friedrich Hölderlin!
Dich tötete das Heimweh nach dem Land,
Auf das die Sonne des Homeros ſchien.

Guſtav Freytag!
Dein körniger Gehalt folgt unſ'rer Lyrik
Wie reicher Juniſegen einem Maitag.

Hans Hopfen!
Vom Öl, mit dem man ſalbt die Dichterfürſten,
Fiel auf dein eigen ... ſinnig Haupt ein Tropfen.

Eine der vielgliedrigſten Strophenformen iſt die Kanzone. Auch ſie iſt gleich dem Sonette eine urſprünglich provençaliſche Form, die ſich in Italien einbürgerte und dort weiter ausgebildet wurde. Hier pflegten ſie namentlich Dante

und Petrarka, während sie durch Camoëns in Portugal heimisch ward. In Deutschland kam sie erst in unserm Jahrhundert in Aufnahme und zwar besonders durch Zedlitz, Hamerling und Möser. Die Kanzone ist, wie viele Kunststrophen des Mittelalters und so auch die des späteren deutschen Minneliedes, dreiteilig; sie besteht aus 11, 13 oder 16 fünffüßigen Jambenversen, von denen einer, zwei oder drei auf drei Füße verkürzt werden. Der Aufgesang setzt sich aus zwei dreizeiligen Stollen mit der Reimstellung a b c b a c zusammen. Hierauf folgt eine verkürzte Zeile, die mit einem dritten Reime c zum Aufgesang gehört, sich aber gedanklich dem Abgesang anschließt. Bei dem letzteren ist die häufigste Reimstellung sodann d c e d oder d e e d f f, wobei die zehnte Zeile wiederum oft verkürzt wird. Bezüglich des Aufgesanges ist die Reimstellung strenger geregelt; im Abgesang herrscht größere Freiheit. Weibliche Reime werden entschieden bevorzugt. Bisweilen wird eine Anzahl von Kanzonenstrophen, die in ihrer Gesamtheit eine größere Dichtung bilden, durch ein poetisches Schlußwort, chiusa genannt, abgeschlossen, eine kürzere Strophe von 2—7 Versen, welche in ihrem Bau dem Abgesang einer einzelnen Strophe oder einem Teile desselben entspricht. Die Kanzone zeigt in ihrer Formenpracht eine stolze, königliche Haltung und giebt vorzüglich einem hohen, gewaltigen Gedankenfluge, der das Weltenschicksal überschaut, dichterische Fassung.

Ein Kern des Lichts fließt aus in hundert Strahlen,
Die gottentflammte Abkunft zu bewähren,
Begeistrung ist die Sonne, die das Leben
Befruchtet, tränkt und reift in allen Sphären!
In welchem Spiegel sich ihr Bild mag malen,
Mag sie im Liede kühn die Flügel heben,
Mag Herz zu Herz hin streben,
Sie sucht das Höchste stets, wie sie's erkennet! —
Längst im Gemeinen wär' die Welt zerfallen,
Längst wären ohne sie zerstäubt die Hallen

Des Tempels, wo die Himmelsflamme brennet;
Sie ist der Born, der ew'ges Leben quillet,
Vom Leben stammt, allein mit Leben füllet.

(Zedlitz.)

Daß auch der Aufgesang eine Verkürzung erfahren kann, zeigt die nachstehende Strophe:

Am öden Ort, in luft'gem Bretterhause
Sah dich der Mond dein bleiches Antlitz neigen,
Ans Ohr klang dir des Schlachtenlärms Gebrause,
Bis endlich matt erstarb des Kampfes Reigen:
Dann Nacht und tiefes Schweigen!
Rings um dich scholl der Sterbenden Gestöhne,
Und Frosthauch packte lähmend deine Glieder.
Die Sterne sahn wie mitleidsbang hernieder
Und küßten stumm dein Haupt, das edelschöne;
Und um die Stirn, drum wirr die Locken hingen,
Zog Eulenflug mit geisterhaften Schwingen.

(A. Möser.)

Die eigenartigen und bedeutsamen romanischen Formbildungen, sämtlich provençalisch-italienischer Herkunft, sind hiermit erledigt; an sie reiht sich noch eine Anzahl von Strophenmaßen, die, in Spanien oder Frankreich entstanden, meist auf gefälliger Formspielerei beruhen. Aus einer zehnzeiligen spanischen Trochäenstrophe mit kunstvoller Reimstellung (Decime) wird die Glosse gebildet. Diese spinnt einen in Strophenform niedergelegten dichterischen Gedanken in der Art weiter aus, daß die einzelnen Verse des Textes der Reihe nach den Schluß ihrer Strophen bilden. Die Zahl derselben muß also in der Regel der Zahl der Verse im glossierten Texte gleich sein, doch wird bisweilen noch eine Strophe angefügt, deren Schluß die Verse des Textes vollständig enthält. Der Gegenstand einer Glosse ist naturgemäß sinnige Betrachtung, da ihr die Aufgabe zufällt, einen an sich fruchtbaren Gedanken ergänzend weiter auszuführen. Der Glosse sehr nahe verwandt ist die Tenzone, die einem poetischen Wettstreit das

Dasein verdankt. Ihr liegt ein dichterischer Text unter, der eine doppelte Auslegung zuläßt und von zwei verschiedenen Dichtern vom entgegengesetzten Standpunkte aus beleuchtet wird. Es geschieht das derart, daß in der ersten poetischen Auslassung die Schlußworte der einzelnen Verse des Textes der Reihe nach am Ende der Strophen wiederkehren, während in der zweiten Behandlung des Gegenstandes deren Reihenfolge sich umkehrt. Der Form nach liegt gleichfalls die Decime zu Grunde. Eine gewisse Berühmtheit hat ein geistiges Turnier erlangt, daß in dieser Weise zwischen Uhland und Rückert ausgefochten wurde und zwar über folgenden Gegenstand:

Sänger, sprecht mir einen Spruch!
Sagt mir, was ist mind're Not:
Der Geliebten Treuebruch
Oder der Geliebten Tod?

Uhland hatte den Treubruch, Rückert den Tod der Geliebten als das größere Übel hinzustellen; beide haben sich ihrer Aufgabe mit rednerischer Geschicklichkeit entledigt.

Das Triolet ist die dichterische Ausführung eines Gedankens in begrenzterer Fassung: eine besondere Hervorhebung des Wesentlichen wird durch Wiederholung erzielt. Die Strophe besteht aus acht meist vierfüßigen jambischen oder trochäischen Versen; der Grundgedanke wird in den ersten beiden Zeilen niedergelegt; der erste Vers wiederholt sich dann im vierten, und vereint kehren die beiden ersten Verse im siebenten und achten Verse wieder. Hierdurch ist die Reimstellung im wesentlichen bestimmt, und es bleiben nur drei Verse, denen mit Bezug auf Inhalt und Reim eine gewisse Freiheit gewährt ist. Das Triolet ist sinnig-beschaulicher Natur; einen Reichtum an Gedanken schließt die häufige Wiederholung von selbst aus.

Wen sich die Muse hat erkoren,
Dem ward der reichste Trost zu teil;

Es blühet allerwegen Heil,
Wen ſich die Muſe hat erkoren;
Ob ſeine Pfade rauh und ſteil —
Er giebt ſich nimmermehr verloren;
Wen ſich die Muſe hat erkoren,
Dem ward der reichſte Troſt zu teil.

Von weiteren romaniſchen Formen ſind noch zu nennen das Madrigal, ein leichtes Liedchen ohne beſtimmte ſtrophiſche Abgrenzung, das einen Umfang von etwa fünf bis zwanzig zwangloſen Verſen zeigt und vorzugsweiſe heitern Lebensgenuß preiſt, ferner das Akroſtichon, bei dem die Anfangsbuchſtaben der Verſe einen Namen oder auch ſeltener die Anfangsworte der Strophen einen Spruch ergeben. Meiſt iſt dieſe Form zu erotiſchen Tändeleien verwandt worden, doch hat ſie auch zur Einkleidung wirklicher Poeſie gedient wie bei Paul Gerhardts „Befiehl du deine Wege". Nur zu erwähnen als ausländiſche Strophen, die wohl hier und da nachgebildet worden ſind, deren Wiedergabe aber lediglich als Formübung betrachtet werden kann, ſind das dem Triolet ähnliche Rundgedicht, die mit der Wortſtellung ſpielende Seſtine, das gleichgeartete Cancion und die aſſonierende vier- bis ſiebenzeilige Seguidilla, urſpünglich ein ſpaniſches Tanzliedchen.

Zur Aufnahme der morgenländiſchen Formen iſt die deutſche Sprache nur in beſchränktem Maße geeignet. Unter dieſen iſt der perſiſche Vierzeiler und das aus dieſem entſtandene Ghaſel an erſter Stelle zu nennen. Die orientaliſchen Versmaße zeichnen ſich durch Reimprunk aus; gleitende, ſchwebende und Doppelreime ſind ſehr beliebt. Die reichen Reime, die durch Wiederholung ganzer Satzteile, ja ganzer Verſe entſtehen, werden gern durch echte Reime unterbrochen, z. B.

Um dich zu fechten im Kampfgetön
Mit Hütern und Knechten däuchte mir ſchön.
Um dich zu ringen in blut'gem Strauß
Mit feindlichen Mächten däuchte mir ſchön.

Brand und [illegible]

get

Denkt er dein, so dünkt ihm Labsal der Vergeltung Tag
Denn es brennt, als ob zur Strafe schon die Hölle ihn
(Firdusi, übers. Her

Das Ghasel ist nun nichts anderes als eine
des persischen Vierzeilers in der Art, daß der Rei
zweiten Zeile wiederkehrt, doch muß er sich im ga
stens siebenmal wiederholen und das Ghasel also i
Falle 12 Verse enthalten. Wie die Form, die st
holung der Reimklänge schon andeutet, dient das
weiteren Ausführung eines poetischen Gedankens
allen Seiten hin beleuchtet wird. Im besonderen
Freundschaft und sinnende Betrachtung seine
Durch Nachbildung dieser Form, die von persischen
schen Dichtern mit großer Vorliebe gepflegt wurd
sich im Deutschen Rückert, Platen, Geibel und
aus. Goethe hat sie namentlich in dem Gedicht
Formen magst du dich verstecken" in etwas abgen
zur Anwendung gebracht; aber abgesehen von sein
des echten Reimes wird er gegen den Schluß hin
holung derselben Worte überdrüssig und ändert d
reim ab. Als eins der schönsten deutschen Ghas

Wir aber bekränzen das Haupt und füllen die Becher mit Wein,
Gedenkend, wie Sokrates einst die Nächte verbracht in Athen;
Von Lieb' entspinnt sich Gespräch; denn ob auch Pallas die Burg
Beherrschen mag, Eros, der Gott, übt selige Macht in Athen;
Zur Rede gesellt sich Musik, leicht sind die Guitarren gestimmt,
Leicht regt sich des Wechselgesangs melodische Schlacht in Athen.
Da webt manch klassisches Wort, manch leuchtender Name sich ein;
Denn großer, vergangener Zeit Erinnerung wacht in Athen.
Und kühner erbrauset das Lied; wir spenden aus vollem Pokal
Den Herrlichen, die einst gekämpft, gesungen, gedacht in Athen.
(Geibel.)

In ausgeführterer Form wird das Ghasel, besonders wenn es ernster Stimmung Ausdruck verleiht, auch Kassíde genannt.

Makamen, persisch-arabische Erzählungen märchenhafter Art, entweder in beliebig wechselnden Versen oder in reimschillernder Prosa, die von Gedichten, namentlich von Ghaselen durchsetzt ist, kennt die deutsche Dichtung nicht. Rückert hat aber die Makamen des persischen Dichters Hariri mit poetischer Kraft nachgeschaffen, und deshalb ist diese Form hier zu berühren. Es sind scherzhafte Erlebnisse eines Landstreichers nach Art unserer Geschichten von Till Eulenspiegel, nur daß sie hier geistig vertieft und veredelt erscheinen. Weitere orientalische Formen wie der indische Sloka sind wohl in Übertragungen nachgebildet worden, aber ebensowenig wie Pindars Hymnenstrophen zu dichterischen Neuschöpfungen geeignet, da ihre Versmaße sich der deutschen Sprache nicht anpassen. — Seit Klopstocks Auftreten hat sich die deutsche Poesie mit einer gewissen Vorliebe fremde Formen angeeignet und sich wohl in alle Versmaße der Weltlitteratur ergossen, die nicht dem Geist der deutschen Sprache widersprechen. Diese Bahn ist im wesentlichen durchmessen, und der Fortschritt dichterischer Entwicklung in Behandlung der Form scheint nun mehr nach anderer Richtung zu zielen. Eine kennzeichnende Aus-

Dritter Teil.

Die Gattungen der Dichtkunſt.

Die Einteilung der Poesie.

Die geistigen Grundlagen der Poesie, die sie mit anderen Künsten gemein hat, sind im ersten Teile dieses Buches klargelegt worden; im zweiten Teile wurden sodann die Mittel, welche die dichterische Wirkung hervorbringen, also die Werkzeuge der Dichtkunst, die lautlichen, sprachlichen und rhythmischen Formen, mit denen sie schafft, näher betrachtet; an die Behandlung der Formen schließt sich jetzt eine nähere Prüfung des Gehalts der Poesie, welche zu einer Betrachtung ihrer verschiedenen Gattungen hinführt. Vor einer Behandlung der Gattungen der Dichtkunst sind aber noch einige Gesichtspunkte hervorzuheben, die sich wertvoll für Sichtung und Beurteilung der verschiedenen Erscheinungen poetischen Schaffens erweisen. Man hat, um die Eigentümlichkeit der verschiedenen dichterischen Darbietungen zu kennzeichnen, einen Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Poesie festgelegt. Wenn man zunächst an dem Wortsinn festhält, dann ist objektive Dichtung eine solche, welche Gegenstände, ein Angeschautes in den Mittelpunkt dichterischer Darbietung stellt, während subjektive Poesie aus der Empfindung, aus dem Innenleben des dichtenden Subjekts geschöpft ist. Dichtung ist aber weder ohne Anschauung,

Erscheinungen der Außenwelt ein besonders wes
zeichen ist; mit subjektiv aber bezeichnet man e
vorzugsweise von einem reichen Gedanken- und
des Dichters Zeugnis ablegt; objektiv ist mithin
welche uns die Welt, subjektiv eine solche, n
Dichter kennen lehrt. In diesem Sinne ist
Dichtung objektiv, denn sie schöpft aus einer übe
grube von Welt- und Menschenkenntnis, die
subjektiv, denn dieser Dichter bietet uns gerade i
sten Schöpfungen Ausgestaltungen seines reichen
Bekanntlich hat man aber gerade Goethe Schi
als einen objektiven Dichter bezeichnet. Seine
findet dies darin, daß er die naturgemäßen Bet
Lebens auf sich hat wirken lassen, sich zu einem
ausgebildet hat, dessen inneres Leben in seiner gl
reifung als vorbildlich für das Geistesleben der G
kann, während Schiller eine eigene, gerade ihn al
kennzeichnende Auffassungsart, deren hervorstechen
tiefe Geistigkeit, ein hoher Schwung des Gedan
in seine Gegenstände hineinträgt. Trotzdem ist
haft, Schiller schlechtweg als einen subjektiven D
stellen, denn er war in hohem Grade befähigt, t
geschichtlichen Lebens und geschichtlicher Strömunge

Gegenüberstellung mehr ein Gesichtspunkt, nach dem sich durch Vergleichung die Besonderheit der einzelnen Litteraturerscheinungen messen ließe, als ein Grund der Einteilung. Aus dem Wesen der Dinge ergiebt es sich indes, daß die Lyrik vorzugsweise subjektiver Natur, die epische und dramatische Dichtung aber mehr objektiv ist. Eine andere Unterscheidung ist die zwischen Kunstdichtung und Volksdichtung. Unter ersterer versteht man poetische Schöpfungen, die dem bewußten Plan eines Einzelnen das Dasein verdanken. Zur Erklärung des Begriffs der Volksdichtung aber muß man vorläufig die Frage des Ursprungs offen lassen. Man bezeichnet mit diesem Namen Dichtungen, die der Denk- und Empfindungsweise einer größeren Gesamtheit entsprechen. So scheinen sie ihrem Gepräge nach von der Mehrheit von Personen, die man unter dem Namen Volk versteht, hervorgebracht zu sein. Es liegt ja in der Natur der Sache, daß ein an sich einheitliches Gedicht zunächst nur einen Verfasser haben kann. Aber wo derselbe aus der Durchschnittsempfindung einer Gesamtheit heraus dichtet, wird seine Persönlichkeit mehr verschwinden. Auch ist es nicht ausgeschlossen, daß seine Schöpfung, die durch ihre Art von vornherein als geistiges Eigentum einer Gesamtheit erscheint, Wandlungen erfährt, von dem oder jenem umgemodelt, ergänzt oder verkürzt wird. Außerdem kann die gleiche Denk- und Empfindungsweise unter gleichen Verhältnissen auch einen übereinstimmenden Ausdruck finden; dies zeigt sich in der Gleichartigkeit des dichtenden Volksgeistes, wie derselbe sich in der Mythen-, Sagen- und Märchenbildung geäußert hat; die gleichen Naturerscheinungen haben auch verwandte mythische Vorstellungen gezeitigt. Die Sonnenstrahlen erschienen z. B. dem Germanen als das Schwert des Lichtgottes Ziu, dem Griechen als Pfeile des Phöbus Apollon. Das Wesen der Volkspoesie beruht deshalb auf erhöhter innerer Notwendigkeit der Kunstdichtung gegenüber. Die Volksdichtung wird sich im allgemeinen mehr auf objektive Dar-

geistigt, durchbildet, sich im Bewußtsein ihrer Be
Wohlgestalt spiegelnd.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal bezieht
Zeiträume menschlicher Kulturentwicklung, durch
Poesie ihr eigentümliches Gepräge erhielt. In di
unterscheidet man klassische, romantische un
liche Dichtung. Unter ersterer versteht man die
tem Sinne für alle Zeiten vorbildliche und muster
tung, wie sie das griechische Altertum in den 2
Homer, Äschylus, Sophokles, Aristophanes, Eu
Pindar zeitigte. In weiterem Sinne hat man au
tung, die sich an diesen Mustern herangebildet
Werke der römischen Dichter Virgil, Ovid, Horaz
Geist der Dichtung des Altertums verfaßten Werk
stock, Lessing, Schiller, Goethe als klassisch bezeichne
lich rührt der Begriff von dem Namen der fünf e
klassen des alten Rom her, welche classici hießen;
wurde im 2. Jahrhundert n. Chr. bildlich auf h
Schriftsteller übertragen und hat sich seitdem in de
geschichte eingebürgert. Das Wesen der klassisch
liegt in der reinsten Ausbildung des Ebenmaße
in der Durchsichtigkeit der Anordnung des Sto
Klarheit und Ruhe des schaffenden Dichtergeistes,

bindung mit den Nachwirkungen des alten Götterglaubens, der Wander- und Abenteuerluſt der Zeit erzeugte. Die urſprünglichſte Hervorbringung der Romantik in Deutſchland iſt die mittelalterliche Volks- und Kunſtdichtung, ihre beiden vornehmſten Erſcheinungen ſind das „Nibelungenlied“ und Wolframs „Parzival“. Sehr verſchieden von dieſer naiv-romantiſchen Richtung bildete ſich im bewußten Widerſtande gegen die Herrſchaft des Klaſſizismus an der Wende des vorigen Jahrhunderts unter Anführung der Gebrüder Schlegel eine litterariſche Richtung*) heraus, welche zwar zeitweilig Vertiefung in deutſche Vorzeit und mittelalterliches Chriſtentum predigte, dieſe Tendenz aber mit einem aus den Anſchauungen Fichtes und Schellings heraus gebildeten neuzeitlichen Subjektivismus verquickte, der in maßloſer Willkür einer gewaltſam hochgeſchraubten Empfindung die allgemein gültigen Geſetze der Natur und Sitte jederzeit zu opfern bereit war. So iſt die jüngere Romantik nur ein Kunſterzeugnis, aus gewiſſen Stimmungen jener Zeit hervorgegangen, das der litterariſchen Entwicklung gewaltſam aufgepfropft wurde. Eine weitere Fortſetzung dieſer Richtung ſtellt die Neuromantik**) dar. Dieſe noch jetzt einflußreiche litterariſche Strömung hat im allgemeinen die geiſtigen Verirrungen der älteren Romantik abgewieſen und verdankt beſonders ihre Beliebtheit der natürlichen Vorliebe für die Vergangenheit des eigenen Volkes, dem Wohlgefallen am Fremdartigen, bisher Unbekannten und dem Verlangen unſerer Zeit, dem haſtenden und nüchternen Getriebe des Tages zu entfliehen. In einzelnen ihrer Erſcheinungen, wie in vielen Dichtungen von Julius Wolff, wird allerdings auch dem ungeſunden Verlangen des lebenden Geſchlechts, die im Daſeinskampfe abgeſtumpften Nerven durch Sinnenkitzel

*) Vgl. Heinze u. Goette, Geſch. d. deutſch. Litt. v. Goethes Tode bis zur Gegenwart, S. 24 ff.

**) Vgl. ebenda S. 392 ff.

Umkreis neuzeitlicher Anschauungsweise, die gan
Erscheinungen unseres Lebens in sich zu begreifen
einem in sich abgeschlossenen Gepräge kann hier
sein, alle wahrhaft bedeutenden Dichtungen von
lage greifen irgendwie hinüber auf das Leben un
Strömungen der Zeit; in hervorragendem Sinn
lich dürfen bezeichnet werden Shakespeares Ham
lischen Geschichtsdramen, Goethes Götz, Wilhelr
Faust, Schillers Räuber, Kabale und Liebe, Fie
los, Byrons Childe Harold, Hamerlings Homun
man die Dichtung berücksichtigen wollte, die neuzeitl
verarbeiten bemüht ist, ohne ihren Gegenstand v
umzusetzen (man denke nur an die Jungdeutsch
natürlich der Kreis viel weiter ziehen. Eine
Sichtung des gesamten Stoffgebietes der Weltdic
den im Vorigen angegebenen allgemeinen G
die nur eine bedingte Geltung, eine dehnbare Bed
nicht möglich; eine solche wird erst ausführbar
rung aller Erscheinungen der Poesie nach der Ar
lung, welche dem Gegenstande zu teil wird, al
teilung der dichterischen Darbietungen nach de
der Poesie. Hiernach wird die gesamte schöne L
geteilt in lyrische, epische und dramatische Dic

lung beruht auf höchst irrigen Kunstanschauungen; denn der Begriff der Dichtung, einer Kunst, welche vermöge des Mittels der menschlichen Sprache die Erscheinungen des Lebens den Gesetzen des Seins gemäß darstellt, schließt die Absicht zu belehren an sich aus. Der Dichter, der Gebilde darstellt, die ihm Selbstzweck sind, wird hierdurch wohl eine Wahrheit, eine bestimmte Erkenntnis veranschaulichen können, aber diese muß im Körper der Dichtung zu Fleisch und Blut geworden sein. In solchem Sinne, als Darstellerin von Offenbarungen des Kreislaufs der Weltordnung, ist alle echte Poesie didaktisch; wo jedoch hierüber hinausgehend ein lehrhafter Zweck sich kahl hervordrängt, wo eine Überzeugung oder Anschauung, die nicht dichterisch versinnlicht ist, nüchtern zu Tage tritt, da hört überhaupt die Poesie auf; ein solches Gebilde fällt also ganz, oder doch, insofern es mit lehrhaften Bestandteilen durchsetzt ist, aus dem Rahmen der Dichtung heraus. Da aber die Poetik sich nur mit künstlerisch ausgeführten Dichtungen zu beschäftigen hat, ist die sogenannte didaktische Poesie, der mehr oder weniger Dichtungen, wie „The seasons“ von Thomson, „Der Frühling“ von Ewald v. Kleist, „Die Alpen“ von Haller angehören, überhaupt kein Gegenstand der Poetik.

Die Lyrik.

Die urſprünglichſte Äußerung dichteriſchen Geiſtes iſt Lyrik. Nicht die Frage des geſchichtlichen Vorrangs kann zwiſchen Lyrik und Epik entſchieden werden; zu beantworten iſt nur die Frage, welche der beiden Arten der Dichtkunſt mit größerer Unmittelbarkeit aus der Seele des Dichters hervorquillt. Die Lyrik iſt nun aber ein ſchlechthiniger Ausdruck der Empfindung, iſt ein Niederſchlag der Stimmungen, welche das Gemüt des Schaffenden beherrſchen, in der Lyrik nimmt ein beſtimmt abgegrenztes Innenleben Formen an. Das, was wir Leben nennen, äußert ſich in einer Kette von Luſt- und Unluſtgefühlen, in deren Mitte minder entſchieden ausgeprägte Empfindungen ſtehen, ſodaß im Innern eines jeden Menſchen ein Auf- und Abwogen von Empfindungen und Regungen ſtattfindet, die ſich bis zu Leidenſchaften ſteigern können. Dieſes Innenleben ſteht mit der Außenwelt durch die Verbindung des Nervenſyſtems in ſtäter Wechſelwirkung, durch deſſen Thätigkeit beſtimmte Erſcheinungen der Außenwelt dem Bewußtſein in Geſtalt von Sinnenreizen zugeführt werden, um je nach ihrer Art beſondere Stimmungen zu erwecken. Dieſes uner-

gründete und unergründliche Meer von Empfindung ist der Stoff des Lyrikers; an sich liegen ihm die Erscheinungen der Außenwelt gänzlich fern, ihn kümmert nur deren Widerstrahlung in seinem Innenleben. Durch diese Vertieftheit, die nur den Widerschein der Dinge, aber den aus der Tiefe der eigenen Seele geschöpften, neuerschaffenen Widerschein giebt, unterscheidet sich der echte Lyriker vom Dichterling, der sich an Äußerlichkeiten heftet, ohne sie zu beseelen. So wird naturgemäß auch in einem wahrhaft empfundenen Liebesgedicht von der Gestalt des geliebten Wesens die Rede sein können, allein diese Äußerlichkeit wird nur zum Abbild der nachzitternden Empfindung werden, von der die Seele des Liebenden erfüllt ist. Die Erscheinung ist also zuvor durch das Medium der Gefühlswelt hindurchgegangen; es ist nicht mehr die Erscheinung selbst, sondern nur ein vergeistigter Abglanz, den wir wahrnehmen:

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach! sein Kuß!

(Goethe, Faust.)

Dagegen wird uns ein Stümper alle möglichen schönen Dinge von seiner Geliebten erzählen, die unsere Teilnahme nicht im geringsten erregen, weil sie nicht durch eine geistige Umschmelzung Empfindung geworden sind. Dieser Spiegelungen der äußeren Welt im Innenleben also bemächtigt sich das schaffende Bewußtsein; der Dichter nimmt eine Sichtung der verschiedenartigen hin- und herwogenden Empfindungen seines Gemüts vor; fremdartige Affekte hält er dem Bewußtsein fern, um einer bestimmten Empfindungsweise Spielraum zu freier Bewegung und Gestaltung zu bieten. So versinnlicht er innerlich zusammenhängende Eindrücke und erhebt seine Schöpfung zum Denkmal des Augenblicks, den er in diesem Sinne zu ewiger Dauer festbannt, den er in seiner Vorstellung, wie in

der des Genießenden zur Unendlichkeit erweitert. Dieselbe Reihe von Erregungen nämlich, die der Dichter sich in den Augenblicken der Produktion einzig zu eigen gemacht hat, teilt sich dem das Kunstwerk in wahrem Sinne Erfassenden unter Beiseitedrängung aller fremdartigen Vorstellungen mit; seine Seele ist, während er genießt, völlig von den Eindrücken des Gedichtes erfüllt. Ein Gedicht aber, das mit sieghafter Macht die Seele des Hörers einnimmt, besitzt in Wahrheit das, was wir unter Stimmung verstehen.

Man ist zur Deutung dieses Begriffs ins Übersinnliche abgeschweift; die naturgemäßen Thatsachen des Seelenlebens sind indes völlig ausreichend zu einer Erklärung, soweit eine solche überhaupt möglich. Ein Gedicht, das stimmungsvoll genannt wird, ist, wie schon gesagt, ein solches, das die Empfänglichkeit des Aufnehmenden ganz und gar in Anspruch nimmt. Es ist das nur möglich bei einer Schöpfung, die in sich als ausgeglichene Einheit erscheint, also nichts Fremdartiges in ihrem Körper duldet, sodaß die Vorstellung keine Gelegenheit findet, dem eigentlichen Gegenstande der dichterischen Anschauung zu entfliehen. Alle Töne, alle Farben, alle Empfindungen müssen in einen Grundton zusammenklingen, jeder Teil muß auf das Ganze hinweisen, sodaß die Anschauung im Kunstwerk wie in einer für sich abgeschlossenen Welt zu ruhen vermag. Dies Ausruhen in einem Einheitlichen wird als Wohlthat empfunden, und man bezeichnet ebensowohl den Geisteszustand, der zur Hervorbringung eines solchen Kunstwerks befähigt, wie denjenigen, welchen es erzeugt, als Stimmung. Dabei ist nicht außer acht zu lassen, daß nicht nur für den Schaffenden, sondern auch für den Genießenden eine Willensanspannung nötig ist, um den „immer fremd und fremder andrängenden Stoff" fernzuhalten.

Gegenstand der Lyrik ist die ganze Welt in ihrer Erscheinungsfülle, wie sie durch das Medium unserer Empfindung hindurchgeht. Man hat wohl Stimmungs- und Gedankenlyrik

unterschieden, obgleich diese Bezeichnungen der Sache nicht ganz entsprechen dürften, denn einmal kann sich die Poesie überhaupt nur in Form von Gedanken äußern und dann ist echte Lyrik, wie dargelegt ist, ohne weihevolle Stimmung schlechterdings nicht möglich. Stimmungsvolle Weisen ohne die Grundlage besonderer Vorstellungen bringt nicht die Lyrik, sondern nur die Musik hervor, und eine Dichtung, die nur Gedanken bieten wollte, ohne den duftigen Hauch der Stimmung, wäre in Wahrheit nichts als gereimte Philosophie. Im allgemeinen versteht man aber unter Stimmungslyrik eine Dichtung, die in ihren einzelnen Darbietungen einen engeren Kreis menschlichen Innenlebens umfaßt, die mehr das persönliche, in sich abgegrenzte Empfinden des Einzelnen zum Mittelpunkte der Dichtung erhebt, die sich also auf den einfachsten und ursprünglichsten Regungen des menschlichen Herzens, wie Liebe, Haß, Schmerz, Trauer, Naturgefühl, Frömmigkeit erbaut; dagegen ist die Gedankenlyrik eine solche, die gern über den engen Kreis der persönlichen Erfahrung auf das Allgemeine hinübergreift, die Gedanken Ausdruck verleiht, welche in gleicher Weise wie für den Dichter für viele gelten, die also von Vorstellungen, wie Vaterlandsgefühl, Ehrfurcht vor Gott und vor der Erhabenheit der Welt, Schicksal, Ruhm, Tod, Ewigkeit erfüllt ist. In gewissem Sinne ist die eigentliche Lyrik greifbarer als die Gedankendichtung, denn sie gründet sich auf Thatsachen des Gemütslebens, auf ganz bestimmte Verhältnisse, während die Gedankenlyrik meist mehr geistige Vorstellungen zur Unterlage hat und einer auf dem Boden der Wirklichkeit ruhenden Grundlage oft entbehrt. Doch kann auch diese Lyrik auf dem Boden des Vorhandenen fußen, wie Pindars Hymnendichtung, die von der geschichtlichen Thatsache kräftigen Bürgersinns getragen wird, und Geibels unvergleichliche Siegeshymne „Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm," als ein dichterischer Ausfluß der freudig begeisterten und gehobenen Stimmung, welche die Niederwerfung der Macht des französischen Kaiserreiches

im deutschen Volke erzeugt hatte. Die Stimmungslyrik ist die unmittelbarere, sie ist in höherem Maße befähigt, das Geheimnis des dichterischen Schöpfungsaktes erkennen zu lassen, da sie aus der dunklen Welt unseres Empfindens hervorquillt; dagegen ist die Gedankenlyrik, die insofern weniger unmittelbar ist, als sie sich auf bereits fertigen Begriffen und Vorstellungen erbaut, umfassender und mehr geeignet, sich zu einem Weltbilde auszugestalten. Als Muster der ersteren Gattung können die Liebesgedichte und Stimmungsbilder von Goethe, Uhland, Heine, Scheffel, Storm, Jensen, als kennzeichnend für die letztere viele Gedankendichtungen von Schiller (Spaziergang, Eleusisches Fest), Rückert (Weisheit des Brahmanen), Hamerling (Schwanenlied der Romantik) gelten.

Gegenstand der Lyrik sind, wie wir bereits wissen, alle Erscheinungen der inneren und äußeren Welt. Nichts ist so klein und unbedeutend, daß es nicht zum Ausdruck einer besonderen Stimmung werden (Chamisso: Die alte Waschfrau, Der Bettler und sein Hund), nichts so hoch und gewaltig, daß es nicht lyrischer Gestaltung unterworfen werden könnte. Wo immer eine Liebesdichtung geblüht hat, ist auch die Liebe deren Gegenstand gewesen und zwar vornehmlich die Neigung der beiden Geschlechter zu einander. Das Erkennen und das Ersterben einer Leidenschaft zwischen Mann und Weib mit allen erdenklichen Zwischenstufen bringt eine unendliche Reihe von verschiedenen Momenten des Herzenslebens hervor; aus diesen wird der wahre Lyriker je nach seiner Stellung, Erfahrung oder Auffassung bestimmte Verhältnisse herausgreifen und diese, in die Beleuchtung seiner eigensten Empfindungswelt gerückt, als Ganzes darbieten. Das Lied kann nun nach der Gemütsart des Dichters entweder frisch vom Herzen weg gesungen sein, kann als ein Erguß froh bewegter Stimmung erscheinen oder sich mehr ernst, weihevoll, sinnend geben. Die Liebesdichtung kann sich sinnig an das Kleine schmiegen oder aber in erhabenem Hymnenschwung die Räume des Weltalls durchmessen.

Der leise Händedruck wird ebenso zum dichterisch bedeutsamen Geschehnis, wie gewaltige Stürme der Leidenschaft, die als ein Verhängnis hereinbrechen. All die unzähligen Verkettungen von Neigung, Scham, Sehnsucht, Untreue, Eifersucht u. s. w. geben Raum für eine unübersehbare Welt poetischer Möglichkeiten. Man kann mit einigem Rechte behaupten, daß jedes wahrhaft empfundene Liebesgedicht so den Stempel der geistigen Persönlichkeit seines Urhebers tragen muß, daß es eben nur von diesem herrühren kann; als eine ganz unverständige Behauptung muß es erscheinen, wenn man meint, daß die Liebesdichtung sich jemals erschöpfen könne, denn die unendliche Reihe der Möglichkeiten des Liebeslebens, durch die verschiedenen Auffassungen geistiger Persönlichkeiten hindurchgeleitet, giebt eine unübersehbare Fülle von Möglichkeiten eigenartiger Betrachtungs- und Sangesweise. Den Eindruck des Erschöpften gewinnt man allerdings aus den Darbietungen unserer Reimschmiede, die, einer besonderen Anschauungsweise gänzlich bar, nur einen Niederschlag aus Nachklängen aller möglichen Dichter (besonders von Heine und Geibel) geben und etwas Einheitliches zu schaffen gänzlich außer Stande sind. Sie sind es, die dazu beitragen, durch ihre fälschlich für Poesie ausgegebene Afterdichtung die wahre Lyrik in Verruf zu bringen, die das lebende Geschlecht in seiner Gleichgiltigkeit den Regungen geistigen Lebens gegenüber bestärken; sie gehören also zu den schlimmsten Feinden echter Dichtkunst.

Das Stoffgebiet der Stimmungslyrik umfaßt weiterhin die Naturbetrachtung. Die Beziehungen des Menschen zur Natur sind ebenso alt und innig, wie die des Menschen zum Menschen. Von dem Wechsel der Naturerscheinungen ist unser ganzes Leben abhängig; mildes, klares Wetter wirkt erheiternd, Regen verstimmend; der Winterfrost führt zu traulichem Beisammensein; dem Bekümmerten fließt aus dem ruhigen Lichte der Sterne Trost in's Herz; alle diese mannigfachen Beziehungen finden im Liede Ausdruck. Der wahre Dichter wird

eben nicht die Natur in die Breite gehend schildern, sondern die geheimnisvoll angesponnenen Saiten, die ihr Walten mit dem geistigen Leben des Menschen verknüpfen, im Liede erklingen lassen. Ihm ist es auch gestattet, die eigene Stimmung in die Natur zu übertragen, von „seufzendem Winde", von „müdem Tage" zu sprechen, sodaß unser Herzensleben und das Walten der Natur in holder Einheit verschwistert erscheint. Zur Stimmungslyrik im weiteren Sinne gehören ferner Dichtungen, welche die Freuden und Leiden des häuslichen Herdes schildern, ebenso gesellige Lieder, Wanderlieder und Ähnliches.

Als eigenster Stoff der Gedankenlyrik zeigt sich das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit seines Volkstumes; die Begeisterung rankt sich an den großen Aufgaben des Ganzen empor; der Einzelne erweitert sein Gefühl zu der Empfindung der Gesamtheit, oder auch er macht das Gefühl des ganzen Volkes zu dem seinigen. So wird der Dichter zum Munde des Zeitalters, zum Herold und Verkünder der Thaten seines Volkes. Echte vaterländische Dichtung wird indes, wie überhaupt alle wahre Lyrik, unmittelbar aus der Empfindung heraus, und zwar aus der Empfindung des geschichtlichen Augenblickes geboren; sie kann nur eine Dichtung der Gegenwart sein, nur das Nächstliegende ergreifen, wenn sie auch begeistert in die Zukunft blicken oder sinnend auf die Vergangenheit zurückschauen mag. Alle Klangfarben sind der vaterländischen Lyrik erreichbar; stolzes Kraftbewußtsein, heiliger Zorn, tiefe Scham, Trauer um gesunkene Größe, Siegesfreude, wilder Feindeshaß tönen in ihren Weisen aus. Eine solche Lyrik bleibt im Wesen dieselbe, wenn sie sich, wie Wilhelm Müllers Griechenlieder, der Verherrlichung eines fremden Volkstumes zuwendet. Mit gleicher Vorliebe versenkt sich die Lyrik, indem sie über die Grenzen der menschlichen Gesellschaftsordnung hinweggeht, in die Fragen nach dem Urgrund aller Dinge; Gott, Welt, Unendlichkeit, Ewigkeit werden ihre Stoffe, und sie erfüllt ihren Beruf als Dichtung, indem sie mit der Behandlung

dieſer Rätſel des Daſeins an unſer Gemütsleben anknüpft und unſere Seele mit der Bedeutung derſelben erfüllt. Das Merkmal des echt Dichteriſchen bei ſolchen Darbietungen beſteht darin, daß es dem Poeten gelingt, die Brücke von dem rein Geiſtigen und Begrifflichen zu einer das Gemüt ergreifenden Veranſchaulichung zu ſchlagen. Als Beiſpiel gelungener Übertragung einer geiſtigen Vorſtellung in ein lebensvolles und daher poetiſches Bild erweiſt ſich folgender Spruch Rückerts:

Der Apfel fällt, gereift, in ſeines Gärtners Hand;
So fällt in Gott ein Geiſt, der ſeine Reife fand.

Die pantheiſtiſche Weltanſicht des Dichters erſcheint hier im Bilde verkörpert. Mit der dichteriſchen Verherrlichung des Gottesgedankens berührt ſich die Naturbetrachtung, inſofern der Dichter in der lebendigen Triebkraft der Natur das Geiſtige des Weltganzen erblickt und in ihr das Gebilde eines ſchöpferiſchen Gedankens erkennt. Auch mit den Tiefen des Menſchengeſchicks, mit Gedanken an die Vergänglichkeit alles Irdiſchen, mit der Furcht vor lauerndem Verhängnis, mit den Fragen des Ruhms, der Namensdauer beſchäftigt ſich die Lyrik, und ihre Wirkung kann hier um ſo ſtärker ſein, als dieſe Fragen mitten in das Menſchenleben hineingreifen. Die gewaltigſten und tiefſten lyriſchen Gedankendichtungen gehören hierher, ſo die Chorgeſänge des Sophokles, viele Oden von Horaz, lyriſche Einſchiebſel in Schillers Braut von Meſſina und Jungfrau von Orleans („Frommer Stab, o hätt' ich nimmer"), eine Anzahl der bedeutendſten Gedichte Goethes („Prometheus," „Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht"). Die Hoheit und Würde der Kunſt iſt nicht ſelten zum Gegenſtande der lyriſchen Dichtung geworden. Wenn auch die völlig urwüchſige Kunſt nicht das Verlangen tragen wird, ſich in ſich ſelbſt zu beſpiegeln, ſo kann doch nicht geleugnet werden, daß in dieſer Richtung einzelne von erhabenem Gedankenfluge bewegte Dichtungen vorhanden ſind, wie die Parabaſen in Platens „Romantiſchem Oedipus." Ferner können auch Dichter-

und Künstlerpersönlichkeiten, sowie hervorragende Kunstwerke zum Gegenstande der Lyrik werden, doch liegt hier die Gefahr nahe, daß die Dichtung sich in gereimte Litteratur- oder Kunstgeschichte verliert.

Neben der schaffenden und dichterisch eindrucksvolle Vorstellungen an einander reihenden Seelenthätigkeit findet eine künstlerisch sichtende und mit Bewußtsein gestaltende Geistesarbeit statt, durch welche die Anordnung des lyrischen Stoffes besorgt wird. Es ist das also ein mehr verstandesmäßiges Walten geistiger Kräfte, welches den dichterischen Ausgestaltungen ein festes Maß giebt und die kunstmäßige Anlage regelt. Der künstlerische Ordnungssinn übt hier eine gewisse Aufsicht dem freien Spiel der Einbildungskraft gegenüber aus und weist deren Hervorbringungen im Reigen der Vorstellungen die geeignete Stelle an. Allerdings muß diese Anordnung eine künstlerisch freie, nicht eine schulmäßig abgegrenzte sein, und ihr vornehmstes Gesetz ist nur, ein einheitliches Gebilde zu gestalten, das sich vornehmlich auf eine herrschende Stimmung gründet. Mit Bezug auf die äußere Gestalt ist Kürze ein wesentliches Merkmal lyrischer Dichtung; es ergiebt sich das naturgemäß aus der Beschränkung auf einen bestimmten Ton der Empfindung, aus der Einheitlichkeit der Stimmung. Das duftige Gewebe eines lyrischen Gedichtes duldet nicht die Berührung eines fremdartigen Gegenstandes: im Zusammenstoß mit einer anders gearteten Vorstellungsreihe würde die Stimmung zerflattern. Infolgedessen muß bereits der Eingang den eigentümlichen poetischen Duft eines Gedichtes in seiner vollen Unmittelbarkeit ausströmen; er kann entweder gleich den Höhepunkt dichterischer Erregung darstellen, oder sanft emporführend auf ihn vorbereiten; er kann entweder unmittelbar in die herrschende Situation einführen oder durch ein stimmungsvolles Vorspiel auf dieselbe hindeuten. Letzteres trifft zu in Goethes „Mailied," einem Gedichte, dessen Grundton der Jubel glücklicher Liebe ist. Dieses wird mit den Worten:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!

durch den Ausdruck der Freude an der Schönheit der Welt eingeleitet; in den ersten Strophen, welche die Herrlichkeit der Natur feiern, spiegelt sich aber bereits das Glückseligkeitsgefühl des Dichters, welches dann mit den Versen:

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höh'n!

allmälig zum Ausdruck des besonderen Glückes, das dem Verfasser in seiner Liebe zu teil ward, hinüberführt; er zieht Schleier nach Schleier vor unseren Augen weg, bis er mit den Worten:

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

den eigentlichen Quell seiner freudig erregten Stimmung offenbart. Anders in dem Schillerschen Gedichte „Der Kampf". Hier liegt in den ersten Worten gleich die Entscheidung des Willens, die der Gegenstand des Gedichtes ist. Mit den beiden Anfangsversen:

Nein, länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht!

bekundet der Dichter bereits, daß sein Widerstand der verlockenden Macht einer Neigung gegenüber gebrochen ist, und weist uns von vornherein den Standpunkt an, den wir dem weiteren Erguß seines Gefühls gegenüber einzunehmen haben. Die erste Strophe bezeichnet einen Dammbruch, durch welchen sich die so lange mühsam zurückgehaltenen Wogen der Empfindung in den folgenden ungehemmt ergießen.

In der Ausführung eines Gedichtes wird sich entweder der Faden der Vorstellungen gleichmäßig und ruhig fortspinnen, sodaß die Empfindung auf sanften Wogen geschaukelt den

vorgeschriebenen Kreislauf durchmißt, oder der Dichter wird uns in blitzähnlichem Zickzack von einem Gegenstande zum andern hinüberführen, doch müssen die Gegensätze durch einen gemeinsamen geistigen Dunstkreis einander angenähert sein, und es muß sich die höhere Einheit des Gedankenganges an einem bestimmten Punkte enthüllen. Ersterer Entwicklungsgang wird bei der Stimmungslyrik, letzterer bei Gedankendichtungen vorwiegen. Für erstere Art ist es nicht erforderlich, auf Beispiele zu verweisen; im besonderen sind aber die Stimmungsbilder Lenaus durch ihre sanften Uebergänge ausgezeichnet; für letztere sei auf Goethes tiefsinniges Gedicht „Harzreise im Winter" verwiesen, das in scheinbar zusammenhanglosen Abrissen eine höchst eigentümliche und scharf gekennzeichnete Situation darstellt. Von allgemeinen Gedanken über die unerbittliche Macht des Schicksals geht der Dichter über zur Betrachtung der Abendlandschaft. Er denkt der Glücklichen, die „auf gebesserten Wegen" wandeln, um sich dann mit Gedanken tiefen Mitgefühls einem Verlassenen und Vereinsamten zuzuwenden (einem an sich selbst irre gewordenen Manne, den der Dichter in Wirklichkeit mit Rat und That unterstützt hat). Von diesem schweift die Einbildungskraft zu den Freunden hinüber, den „Brüdern der Jagd auf der Fährte des Wilds," und endlich weilt der Gedanke des einsam Reisenden bei diesem selbst, er bittet „Umgieb mit Wintergrün, Bis die Rose wieder heranreift, Die feuchten Haare, O Liebe, deines Dichters!" Das Gedicht schließt mit einem großartigen Ausblick auf die waltende Macht des aus Wolken Schauenden. Der Schlüssel für den Zusammenhang liegt gleich in einigen einleitenden Versen, mit denen der Dichter, der sich von den jagenden Genossen auf einem einsamen Ritt abgesondert hatte, sein Lied auffordert, „dem Geier gleich auf schweren Morgenwolken nach Beute schauend zu schweben." Er erblickt also von einer höheren Warte aus nächstliegende persönliche Erlebnisse und bringt diese mit tiefsten Schicksalsgedanken in Verbindung. Eine solche

Kühnheit der Zusammensetzung ist in der Weltlyrik namentlich Pindars Hymnen eigen. Der Schluß eines Gedichtes dient minder oft und glücklich einem Verdämmern der Stimmung, als einer Zusammenfassung des Grundeindrucks in einem weiter tragenden Gedanken; in Theodor Storms Stimmungsbildern z. B. schließt sich an eine Reihe anschaulicher Vorstellungen zum Schluß ein mehr geistiger, zusammenfassender Gedanke, in dessen Beleuchtung die entworfenen Bilder nochmals lebendig werden; so giebt „Abseits" (Es ist so still, die Heide liegt Im warmen Mittagssonnenstrahle) eine Reihe von Gemälden, welche die Landschaft mit ihrem Stillleben vor uns erstehen lassen, und faßt zum Schluß den geistigen Eindruck zusammen in:

Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Bisweilen findet sich als äußerliches Kennzeichen der in sich abgeschlossenen Stimmung der Anfang eines Gedichtes am Schluß wieder, sodaß sich das Gewebe der Dichtung gewissermaßen zwischen zwei ruhenden Polen ausspinnt. Um noch einmal das Wesentlichste hervorzuheben, sei darauf hingewiesen, daß ein lyrisches Gedicht vor allem ein innerlich Erlebtes darstellen muß, mithin ein Gelegenheitsgedicht in jenem höchsten Sinne, wie es Goethe verstand, sein soll. Gelegenheitsdichtungen in alltäglicher Bedeutung jedoch, die an irgend ein zufälliges Ereignis anknüpfen, ohne dasselbe zur Höhe des Allgemeinen zu erheben, gehören der Dichtkunst nur scheinbar an. Von der dichterischen Sprache der Lyrik gilt im allgemeinen natürlich dasselbe, wie vom poetischen Ausdruck überhaupt; aber wo der Bau des lyrischen Gedichtes ein weiteres Ausholen nicht gestattet, ist sie noch gedrungener, lichtvoller und schlichter im Satzbau, als der Stil in epischen und dramatischen Werken. Als Merkmal des dichterischen Unvermögens, das sich besonders häufig mit lyrischen Hervorbringungen versündigt, hat man auf der einen Seite den Schwulst, auf

der andern die Nüchternheit bezeichnet. Unter ersterem stilistischen Gebrechen versteht man eine angenommene Begeisterung, eine erborgte Glut, die sich an Stelle echten dichterischen Feuers setzt; wo der wahre Dichter uns durch kühne, weit ausgreifende Bilder fesselt und erregt, greift sein Nachahmer mit unbeholfener Absichtlichkeit nach dem Entlegenen und Seltsamen und häuft in bunter Wirrnis, ohne Gestaltung allen möglichen Plunder zusammen; die aus nüchterner Denkart hervorgegangene lyrische Darbietung hingegen schleicht dahin auf dem sandigen Pfade alltäglichen Denkens; sie vermag ihr Dutzendgesicht durch die rein äußerliche Aneignung einer dichterischen Form nicht im mindesten zu verhüllen. Abgesehen von diesen beiden Gebresten, die eine Unvollkommenheit nach einer bestimmten Richtung hin zur Schau tragen, giebt es noch einen dritten Fehler, der dichterischen Wert einer sich im Gewande der Lyrik gebenden sprachlichen Darbietung ausschließt, die Gegenstandslosigkeit. Es wird unter dieser der Mangel eines Kernes dichterischer Anschauung verstanden; an Stelle lebenskräftiger Ausgestaltung tritt ein unbestimmter Nachklang verschiedener Weisen in verbrauchter Tonart; ein solches Produkt kann äußerlich fehlerlos sein, kann auch einen Anflug von Stimmung haben, aber es ist eben kein Gedicht. Die Gegenstandslosigkeit ist der eigentliche Fehler des Dilettantismus; zu deren Kennzeichnung diene folgendes äußerlich tadellose Reimwerk:

Echte Liebe.

In gutem Boden keimet
Die gute Saat allein,
In schlechtem aber kann nur
Das Unkraut noch gedeih'n.

So braucht die rechte Liebe
Ein Herz, das rein und gut,
Ein Herz, das voller Würde
Und Treu' und Edelmut.

Wo Schlechtigkeit und Falschheit,
Da kehrt sie nimmer ein,
Und wenn's auch Liebe *scheinet*,
Es kann nicht Liebe sein.

Es gebricht eben die innere Bewegtheit des Gefühls; die Verse geben sich als ein allgemeinster Abguß herkömmlicher Liebeslyrik. Schwulst und Nüchternheit können vorübergehend bei der entschiedensten Begabung zu Tage treten, wie Schillers früheste Gedichte an Schwulst, die Verse, die Goethe als Leipziger Student verfaßt hat, an Nüchternheit leiden; der an dritter Stelle genannte Fehler zeigt aber, daß ursprüngliche Begabung nicht vorhanden ist, weil dem gegenstandslosen Gedicht der innere Lebensnerv mangelt.

Das gesamte Stoffgebiet der Lyrik ist einzuteilen in I. Liedesdichtung, die Poesie reinen Empfindens, II. Stimmungslyrik im engeren Sinne, welche bestimmte Erscheinungen des Lebens veranschaulicht und sie zum Träger der Stimmung erhebt, III. Gedankenlyrik, die Fragen des Menschenseins durch versinnlichende Darstellung unserer Auffassung nahe rückt.

1. Liedesdichtung.

In der Einteilung der Lyrik haben bisher durchgreifende Gesichtspunkte zu sehr gefehlt; namentlich ist das Lied nicht von dem Stimmungsbilde mit der nötigen Schärfe getrennt worden, sodaß sich für letzteres in anderen Werken nicht einmal ein Name findet. Das *Lied* nun ist der allerunmittelbarste dichterische Ausdruck des menschlichen Gefühlslebens. Alle Empfindungen, die durch die Seele gehen, können zum Liede werden, an dem sich das eigenste Wesen der Lyrik zeigt. Wie das Lied frisch aus dem Herzen heraus gesungen sein muß, verbindet es sich leicht und zwanglos mit den Tönen der Musik, und die Sangbarkeit ist ein wesentliches Kennzeichen dieser Gattung. Dem echten Liederdichter wird leicht beim

Schaffen eine Melodie vorschweben, wie dies bei Geibels „Der Mai ist gekommen" und bei Strachwitz' „Wie gerne dir zu Füßen" ganz unverkennbar ist. Die ganze Stufenleiter des Gefühls klingt im Liede aus, und Gegenstand dieses Gefühls kann die ganze Welt der Erscheinung und des Gedankens, das Größte wie das Kleinste werden. Bei der Ursprünglichkeit, mit der das echte Lied aus dem Innern hervorquillt, ist Einfachheit und Schlichtheit sein hervorstechendster Zug. Es verschmäht einen allzugroßen Reichtum, allen Glanz seltener Bilder und weit ausgesponnener Vergleiche, und zieht fast stets den denkbar einfachsten Ausdruck vor. So bedient es sich in seinen aus dem Herzen kommenden Weisen gern der Sprache des täglichen Lebens und vermag in dieser sinnigen Schlichtheit um so tiefer zu rühren:

So hat noch niemand zu mir gesagt.
Was ich gejubelt, was ich geklagt,
Das schläft nun in seinem Herzen.
Drum ist mir's dadrinnen wie ein Traum:
Ob ich's noch selbst bin, ich weiß es kaum,
Mich blendet's wie Weihnachtskerzen.

(Julius Grosse.)

Natürlich ist die Forderung der Einfachheit der Sprache für das Lied nicht so zu verstehen, als ob dasselbe jeglichen Schmuckes entbehren müsse; im Gegenteil, zierende Beiwörter und malende Verba vertragen sich sehr gut mit seiner Natur. Aus der Wahrheit, daß das Lied, ohne seinem poetischen Charakter zu schaden, Wendungen des alltäglichen Lebens in sich aufnehmen kann, darf allerdings keineswegs umkehrend abgeleitet werden, daß eine Zusammensetzung nüchterner Aussprüche zum Liede werden kann; der wahre Dichter wird es herausfühlen, wo das Einfache als eigenster Ausdruck wahrer Empfindung am Platze ist. Keine andere Dichtungsgattung ist so aller Erdenschwere bar wie das Lied, da dieses am meisten von äußeren Erscheinungen unabhängig ist. Wie der Duft der Ferne verklärt es

die Gegenstände und giebt gleichsam nur weiche, verschwimmende Umrisse der Wirklichkeit; die grelle Beleuchtung von etwas Thatsächlichem würde seinem Wesen widersprechen. Die ätherhafte Gestalt des Liedes wird aus folgenden Versen erkannt:

Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag mit seinen letzten Gluten —
O leichter, sanfter, ungefühlter Tod! —
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten.
(Georg Herwegh.)

Das Lied ist die volksmäßigste Gattung der Dichtkunst und hat geblüht, wo immer sich dichterische Entwicklung bei einem Volke geregt hat; es ist überall da im Rechte, wo es wie ein frischer Quell mit innerer Notwendigkeit des Gefühls zu Tage tritt, wo es aus einer Empfindung heraus geboren wird, welche die Seele des Dichters ganz und gar ausfüllte. Keine andere Litteratur kennt eine derartige Blüte der Liedesdichtung wie die deutsche, die Lyrik hat sich in unserem Vaterlande fortentwickelt und neue Keime getrieben, als im übrigen unser Schrifttum in ärgster Verwilderung darniederlag. Zum Überblicke des Reichtums der Weltlitteratur an Liedweisen ist der Unterschied zwischen Volks- und Kunstlied ins Auge zu fassen. Dieser hat sich erst mit der Entwicklung des Schrifttums zu einem breiteren Strome der Hervorbringung herausgebildet und ist nur den neueren Litteraturen eigen. Das Volkslied ist noch einfacher im Aufbau, zwangloser in der Form, derber im Ausdruck als das Kunstlied; zusammengesetztere Vers- und Strophenbildungen schließt es mehr aus als das letztere, es scheint auf der Landstraße entstanden zu sein und giebt sich als ein urwüchsiges Naturkind zu erkennen. Es verleiht eben dem Empfinden des Volkes, einer allgemeinen Anschauungsweise Ausdruck, während das Kunstlied mehr die geistige Persönlichkeit seines Urhebers erkennen lassen wird.

Indes hat eine Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstlied stattgefunden, das letztere hat aus dem reichen Born der Volksliederdichtung geschöpft und Kraft gesogen, sodaß manche Dichtungen, die man ihrer Entstehung nach als Kunstlieder bezeichnet, völlig die Züge des Volksliedes tragen. Man kann geradezu sagen, daß vielfach die köstlichsten Perlen der Liedesdichtung volksmäßig gehalten sind. Wo sich aber eine künstliche Nachbildung des Volksliedes als solche offenbart und eine wirkliche Einfachheit des Empfindens vermissen läßt, wird ein trübseliger Eindruck erzielt. Das echte Volkslied weiß das Tiefe und Ergreifende mit wenigen Worten zu sagen, es vermag die Worte nicht zierlich zu setzen, verhilft aber der Empfindung mit um so größerer Wucht zum Ausdruck; ein kräftiges Wirklichkeitsgefühl äußert sich in ihm, und in der Anlehnung an bestimmte Vorgänge weist es einen stark epischen Zug auf. Als eine der köstlichsten Blüten der Volksliedbichtung sei hier „Blaublümelein" abgedruckt.

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht
Wohl über die schönen Blaublümelein,
Sie sind verwelket, verdorret.

Ein Knabe hatt' ein Mägdlein lieb,
Sie liefen heimlich von Hause fort,
Es wußt's nicht Vater noch Mutter.

Sie liefen weit in's fremde Land,
Sie hatten weder Glück noch Stern,
Sie sind verdorben, gestorben.

Auf ihrem Grab Blaublümlein blühn,
Umschlingen sich treu wie sie im Grab;
Der Reif sie nicht welket, nicht dörret.

Die Empfindung hat hier insofern eine objektive Grundlage, als ihr ein bestimmtes Geschehnis, die Flucht und der Untergang zweier Liebender, zu Grunde liegt. Dies Ereignis

ist aber nur in den allgemeinsten Zügen, ohne Darlegung besonderer Beweggründe angedeutet und vermag sich mithin völlig in Stimmung aufzulösen. Die Eingangsstrophe füllt ein Bild aus dem Leben und Vergehen in der Natur aus, das auf die traurige Mär vorbereitet. Die zweite Strophe macht uns dann in wenigen Worten mit der Geschichte einer Liebe vertraut, und in der dritten bricht das Verhängnis über die Liebenden herein; dieses gelangt in dem Verse „Sie hatten weder Glück noch Stern" zu bildlichem Ausdruck, wird dann aber sogleich durch „Sie sind verdorben, gestorben" mit größerer Bestimmtheit verkündet. Den Abschluß giebt ein für treue Liebe sinnbildliches Gleichnis aus dem Naturleben. Trauriges Verhängnis, die Schicksale unglücklicher Liebe, Soldatentod sind dem Volkslied besonders vertraute Stoffe, die Saite der Wehmut klingt im allgemeinen vor, doch kommt andrerseits ausgelassene Heiterkeit, ja ein wilder, übermütiger Galgenhumor kraftvoll zum Durchbruch. Das Volkslied hat vom Reformationszeitalter bis in unsere Zeit hinein geblüht, obgleich in unsern Tagen seine Regungen schwächer geworden sind; machtvoll äußert es sich heutzutage nur noch bei hochgehenden vaterländischen Strömungen auf politischem Gebiete. Die bedeutendsten Volksliedsammlungen sind: „Die Stimmen der Völker in Liedern" (1778) von Herder und „Des Knaben Wunderhorn" (1806) von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Neuerdings hat sich Georg Scherer durch glücklich ausgewählte Volksliedersammlungen Verdienste erworben.

Eine durchgreifende Verschiedenheit zwischen Volks- und Kunstlied ist nicht vorhanden. Man zählt nicht mit Unrecht gern wahrhaft volksmäßige Lieder, wenn auch deren Verfasser bekannt sind, der ersteren Gattung zu, so Uhlands „Ich hatt' einen Kameraden", Heines „Loreley", Nicolaus Beckers „Rheinlied", Chemnitz' „Schleswig-Holstein meerumschlungen", Schneckenburgers „Wacht am Rhein", Kreuslers „König Wilhelm saß ganz heiter". Da das Kunstlied mehr persönlich

gedacht und empfunden ist als das Volkslied, sind bei ihm epische Züge seltener, der Kreis der Anschauung erscheint enger, und die eigene Empfindung ist dafür mehr vertieft und zu einer Besonderheit ausgestaltet. Es bildet sich allerdings auch leichter ein Konventionalismus, eine herkömmliche Behandlung ganz bestimmter Gegenstände heraus, wie das sich an der älteren italienischen Liebeslyrik, an der Troubadourdichtung, an unserm Minnesang und an der späteren Schäferpoesie erweist. Aus der letzteren haben selbst Goethe und Uhland die Gestalten des verliebten Schäfers und träumerischen Hirtenknaben übernommen; die jüngere sogenannte Butzenscheibenlyrik hat die Rumpelkammer überlieferter Vorstellungen ausgeplündert und einzelne Volksliedmotive, wie den Übermut des fahrenden Schülers einseitig verwertet. Eine weitere Unterscheidung ist die zwischen *weltlichem* und *geistlichem Liede*; das erstere umfaßt ja den ganzen Reichtum irdischen Glücks und irdischen Wehs, das letztere zeugt von dem Aufschwung der Seele zu Gott und dient als Ausdruck kindlicher Glaubenszuversicht, unerschütterlichen Vertrauens auf die Güte des Höchsten, inbrünstiger Liebe zu dem Gottessohn und der Gottesmutter. Das geistliche, insbesondere das *Kirchenlied* hat geblüht im christlichen Mittelalter, während der Reformationszeit und auch während der Drangsale des dreißigjährigen Krieges; das neuere geistliche Lied, das namentlich Johann Spitta, Julius Sturm und Karl Gerok pflegen, dient weniger dem allgemeinen Glauben der Christenheit, als es die persönliche Stellung des Einzelnen zu Gott und zum Gottesreich offenbart. Auch zwischen *ernstem* und *humoristischem Liede* ist zu unterscheiden. Des letzteren Hauptgegenstand ist die Freude am reichen Lebensgenusse. Die weinselige Laune des Trinkers, der das Maß für die wahren Verhältnisse des Raumes und der Zeit, den Blick für die wahre Bedeutung der Gegenstände verloren hat, spiegelt sich in allen erdenkbaren Weisen wider. Es gehören hierher Kopischs „Als Noah aus dem Kasten war", Geibels „Ein

luſt'ger Muſikante", H. v. Mühlers „G'rad aus dem Wirtshaus", und Scheffels „Gaudeamuslieder". Ein feinerer Zecherhumor tritt in Geibels „Ich weiß einen Helden von ſeltener Art" an's Licht. Auch die Liebe wird Gegenſtand komiſcher Liedesdichtung; doch ſpitzt ſich der Humor hier leicht zu zerſetzendem Spotte zu, wie oft bei Heine und Alfred de Muſſet. Die Heineſche Behandlung kennzeichnet ſich beſonders dadurch, daß eine ernſte Stimmung plötzlich durch eine höhniſch-kalte Wendung zerſtört wird, daß ſich alſo die Unbefriedigtheit des Gemüts nackt und unvermittelt hervordrängt. Eine dichteriſche Ausgeſtaltung des Volkswitzes iſt der Gaſſenhauer, der bei uns eine edlere Haltung, wie ſie ihm Béranger in Frankreich mit ſeinen „Chanſons" gegeben hat, nicht zu erlangen vermochte. Außer den allgemeinſten Gefühlen des Menſchenherzens kommen auch die beſonderen Empfindungen beſtimmter Berufsarten, die Stimmungen, welche ſich an die Erſcheinungen im Wechſel der Jahres- und Tageszeiten anknüpfen, und die Eindrücke vieler Vorfälle des Lebens in der Lyrik zur Geltung. Eine eigentümliche Gattung, die ſich in der mittelalterlichen Liedesdichtung herausgebildet hat, ſind die dem Ständchen verwandten Tagelieder. Es wird der Abſchied des Liebenden von der Geliebten beim Anbruche des Morgens in Form einer Zwieſprache zwiſchen den Beiden beſungen, die Herrlichkeit der erwachenden Natur tritt in Beziehung zu der inneren Welt der glücklichen Herzen, und das Weh des Scheidens klingt als ein leidvoller Ton hinein. Dieſe Dichtung wurde namentlich von Dietmar von Aiſt und Wolfram von Eſchenbach gepflegt; die Stimmung, die ſie wiedergiebt, iſt in der Balkonſcene von „Romeo und Julia" auf das wunderbarſte verklärend feſtgehalten. Von den eigentlichen Liedern wurden im Mittelalter die Leiche unterſchieden; bei jenen ſind die Strophen gleichmäßig gebaut, bei dieſen verſchieden an Umfang und Geſtaltung. Hauptgegenſtände des Liedes ſind die Freude am Leben, die Genüſſe der Liebe und des Weines; den heitern Gleichmut des Ge-

nießens feiert Anakreon in gefälligen, schmetterlingsartigen Liedchen; eine stärkere Sinnlichkeit, eine tiefere Glut des Empfindens, aber auch ein bedeutenderer Beisatz von rein Geistigem, als bei den Anakreontikern, tritt in der Liedesdichtung des Morgenlandes, namentlich bei dem größten aller orientalischen Lyriker, bei Hafis, zu Tage. Zarte, keusche Minne, ein echter Mannessinn und warme Teilnahme am Geschick des Vaterlandes zeichnet die Lieder Walters von der Vogelweide, des größten der deutschen Minnesänger, aus. Goethes reine Lyrik ist aus dem reichen Born eines lebenskräftigen Gemütes geschöpft; das Vollbewußtsein einer machtvollen Innerlichkeit drängt sich in klangreichen Herzenslauten hervor, eine Befruchtung durch das Volkslied ist unverkennbar. Vaterländische Begeisterung strömt in markigem Kraftgefühl aus den Liedern von Ernst Moritz Arndt; mit jugendlich schwärmerischem Feuer durchdringt sie die Sänge von Theodor Körner. Ebenso wie das Lied zum Träger einer das Leben bejahenden Kraft- und Lustempfindung wird, dient es auch als Mund träumerischer Empfindsamkeit, tiefer Schwermut und Trauer. Der Reichtum aller Klangarten vereinigt sich vollkommen nur in Goethes Liedern; in Uhlands Lyrik klingt ein Ton stillen Versunkenseins vor, der sich bei Lenau zu meerestiefer Schwermut steigert. Während Heines in wechselnden Lichtern spielende Lieder bald eine duftige Stimmung mit schmeichelnden Klängen bannen, bald die innere Zerrissenheit eines Weltmüden zur Schau tragen, klingt aus der neueren russischen Lyrik, namentlich aus den Gedichten Puschkins, eine unheilbare Schwermut hervor, die sich aus der hoffnungslosen inneren Lage eines großen Volkes erklärt. Sich einer streng überlieferten Kunstform anzupassen, vermeidet das echte Lied, da es hierdurch an einer zwanglosen Entfaltung gehemmt würde; im Gegenteil, es wird dem Meister der Liedesdichtung auch eine schöpferische Kraft in der Formgebung verliehen sein.

Während sich die Innerlichkeit des Dichters ungehemmt

und urwüchsig nur im Liede ergießt, dienen bewegtere rhythmische Formen einer mehr getragenen, in sich ausgeglichenen, oft feierlichen und begeisterten Stimmung; es sind dies die Ode, die Hymne und der Dithyrambus. Es wurde zwar bei Betrachtung der allgemeinsten Verhältnisse der Lyrik die Ode und Hymne als Gedankendichtung bezeichnet; dies geschah dort mit Rücksicht auf deren Inhalt, der den Gegenständen der reinen Liedesdichtung gegenüber von einem weitergehenden Fluge der Einbildungskraft zeugt. Hier aber, bei einer durchgreifenden Einteilung des gesamten Stoffgebietes der Lyrik ist die Odenpoesie der Liedesdichtung zuzuzählen, weil sie wie das Lied aus reiner (wenn auch auf entferntere Gegenstände übergreifender) Empfindung hervorgeht, während das, was jetzt unter Gedankenlyrik verstanden wird, aus dichterischer Gestaltung geistiger Stoffe erwächst. Als Ode bezeichnet man eine in Odenstrophen oder in einer ähnlichen Form abgefaßte lyrische Dichtung; sie dient vielfach der Verherrlichung der Freuden des Lebens, schwingt sich aber noch lieber zum Preise gewaltiger Thaten menschlichen Geistes und menschlicher Kraft auf. Die Seele des Odendichters muß von der Größe seines Gegenstandes erfüllt sein; er stimmt seine Saiten auf den Ton des Erhabenen, sodaß er sein eigenes Selbst in bewundernder Anschauung vergißt und sich ganz in der Hoheit seines Stoffes verliert. Die Ode verherrlicht also Heldensinn, Geistesgröße, Vaterlandsliebe, die gewaltigen Erscheinungen der Natur; sie strebt mehr als das Lied in die Weite und kann deshalb nicht in gleichem Maße auf dem Boden eigener innerer Erlebnisse ruhen, sich nicht mit gleicher Innigkeit äußern. Sie schmückt sich mit dem festlichen Gewand einer in kühnen Bildern prunkenden Sprache, feierlich, stolz und gemessen schreitet sie einher, niemals ganz schlicht und einfach, aber auch niemals in ungebändigter Wildheit die Weiten des Gedankens durchmessend. Mit Vorliebe redet die Ode die besungene Person an, oder sie verkörpert die Idee, die sie bewegt, um diese hierdurch der Be-

trachtung näher zu rücken. Unter den Odendichtern des Altertums steht Horaz obenan, der diese von griechischen Dichtern geschaffene poetische Art weiterbildete und mit tiefen Gedanken befruchtete. Er verstand es, in dieser Form sittlichen Wahrheiten dichterische Gestaltung zu verleihen, ihnen eine Form zu geben, welche in ihrer sicheren Ausmeißelung den Gegenstand scharf umrissen erscheinen läßt, sodaß sein stolzes Wort:

exegi monumentum aere perennius

der Berechtigung nicht entbehrt. Daß die Ode auf dem Boden der deutschen Litteratur ein Fremdling bleiben muß, ist bereits bei Betrachtung der Kunstform als solcher dargelegt worden; auch ist es ein Irrtum, der Ode in höherem Maße als dem einfachen Liede die Fähigkeit, den Ton der Begeisterung anzustimmen, zuschreiben zu wollen; denn die deutsche Litteraturgeschichte hat bewiesen, daß die kühnste und ursprünglichste Begeisterung (Körner, Nicolaus Becker, Herwegh) sich im einfachen Liede ausspricht. Dagegen ist nicht abzustreiten, daß unser Schrifttum eine Anzahl weihevoller und von edlem Gefühl eingegebener Dichtungen besitzt, die der Ode angehören, so von Klopstock, Platen und andern. Im weiteren ist eine Art von Dichtungen der Ode zugezählt worden, die sich im Ton derselben völlig anschließen, deren Strophe aber aus gereimten jambischen Versen besteht. Das Streben nach dem Außergewöhnlichen kommt hier in der Form nur durch Verlängerung oder Verkürzung einzelner Verse zur Geltung. Hierher gehören Oden von Uz, Ramler, Ewald v. Kleist; am wirkungsvollsten unter diesen sind die aus der Begeisterung für die Thaten Friedrichs des Großen geschöpften Dichtungen.

Der Aufschwung des Geistes zu Gottheitsgedanken, die höchste Begeisterung menschlichen Gemütes, die sich zum Ewigen emporrankt, finden in der Hymne dichterische Gestaltung. Hier, wo das Irdische vor dem verzückten Blicke versinkt, duldet der Flug der Einbildungskraft kein Hemmnis mehr, die Form bildet sich nach den erhabenen Bahnen des Gedankenganges.

Während die Ode eine gewisse Zurückdämmung des Gefühls auferlegt, flutet in der Hymne die Empfindung in vollen Wogen dahin. Sie schwingt sich wie der Adler zur Sonne empor, und es erscheint ihr alles wahrhaft Große im Lichte des Göttlichen und Ewigen. In der Hymnendichtung vermag sich die unmittelbarste Kraft des Genius zu offenbaren, die wunderbarsten Lieder tiefster Gottestrunkenheit gehören ihr an. Am kühnsten und sieghaftesten sind die Hymnengesänge der Hebräer erklungen, deren Gegenstand, die gewaltige Herrlichkeit Jehovas, sich dem Dichter in wechselnden Naturbildern offenbart und immer wieder als das Geistige aus diesen hervorleuchtet. Die Gewalt der Naturerscheinungen dient nur als Untergrund für die Gestalt Jehovas, die sich in riesenhafter Größe über allem Seienden erhebt. Das Erdrückende dieser Vorstellungen wird dadurch aufgewogen, daß sich der Stolz des hebräischen Volkes an der Größe seines Gottes aufrichtet. Am hervorragendsten sind als geistliche Hymnen die Lieder Jesaias und die Psalmen, als weltliche Hymne das Hohelied Salomonis. Die griechischen Hymnen, unter denen die Chorgesänge des Sophokles und die Dichtungen Pindars die bedeutsamste Stelle einnehmen, konnten sich, bei dem Mangel eines einheitlichen Gottesbegriffes nicht an einem großen Gedanken emporschwingen, sind daher nicht von gleicher Schwungkraft der Anschauung getragen, obwohl sie wiederum von der neueren Hymnendichtung nur selten erreicht worden sind. Bei ihrem gemessenen Gange verlangte die antike Hymne eine gewisse Begrenzung der Form; der Chorgesang hatte eine Dreiteilung in Strophe, Gegenstrophe und Epode herausgebildet, die von Pindar auf die Hymnenform übertragen wurde. Während die Strophe die Einbildungskraft des Hörers nach der einen, die Gegenstrophe aber nach der andern Seite lenkte, brachte die Epode einenden Zusammenklang hervor, doch ist letztere nicht unentbehrlich; es kann sich auch Strophe und Gegenstrophe gegenseitig ergänzen; bei einer weiteren Ausspinnung des Gedichtes

wiederholt sich die Reihenfolge. Die griechische Hymne ist plastischer als die hebräische und lehnt sich mehr an geschichtliche Begebenheiten, an ruhmvolle Kriegsthaten an, durch welche sie zur Höhe göttlicher Begeisterung entflammt. Von allen tiefen und gewaltigen Gedanken vermag die Hymne Zeugnis abzulegen:

Strophe 1.

Ihr Seligen, deren Geschick nie kostet Unheil!
Wem sein Wohnhaus Götter erschütterten, niemals
Läßt der Fluch ihn, fort von Geschlecht
Zu Geschlecht sich wälzend;
So wie das aufgeschwoll'ne Meer,
Wann, vom Thrakersturm erregt,
Machtvoll es in die umdüsterte Tief' hinab sich wälzt,
Vom Abgrund auf den schwarzen Meersand
Wühlt und dumpf im stöhnenden
Orkan die flutgeschlagenen Ufer tosen:

Gegenstrophe 1.

So seh' ich in Labdakos Haus uraltes Leiden
Fort und fort auf's Leid der Geschied'nen sich häufen.
Nicht Befreiung schafft ein Geschlecht
Dem Geschlecht: hinab stürzt
Ein Gott sie, löst niemals den Fluch.
Denn die letzte Wurzel, der
Glücklicheres Licht erstrahl' in dem Haus des Oedipus,
Auch die mäht nun der Todesgötter
Blutigrote Sichel ab,
Der Rede Thorheit und des Geistes Wahnsinn.

(Sophokles, übers. Donner.)

Hymnenartige Dichtungen von hohem Gedankenfluge hat auch die neulateinische Kirchendichtung gezeitigt, ebenso halten sich einzelne der älteren Eddalieder auf einer Höhe der Anschauung, die sie zu Hymnen erhebt. Von neueren Dichtern haben Goethe, Byron, Shelley, Novalis, Geibel, Hamerling den Ton der Hymne getroffen. Die Form dieser Gattung wechselt zwischen freien Rhythmen und einer freigebauten Strophe, die auch den Reim sehr wohl duldet. Wo dieser aber als

Träger der Stimmung hinzukommt, wird sich der Tonfall vereinfachen, und am allerwenigsten eine odenartige Form am Platze sein.

In gleich ungezwungener Form, die einem Wechsel des Versmaßes nicht abhold ist, giebt sich der Dithyrambus. Dies ist ein begeisterter Lobgesang des auf Erden Begehrenswerten, der aber durch die Glut des Geistes den Genuß veredelt erscheinen läßt, sich durch inneres Feuer vor dem Versinken im rein Stofflichen bewahrt. Der Dithyrambus stürmt wild, in bacchantischem Wahn einher, aber seine Bewegung bleibt stets edel und hoheitsvoll. Es sind hier zu nennen: das Lied „An die Freude," „Triumph der Liebe," „Dithyrambe" von Schiller; von dithyrambischer Glut beseelt sind auch manche Dichtungen Heines, namentlich einzelne der Nordseebilder; in der neueren Lyrik finden sich mehr dithyrambische Anläufe in einzelnen Dichtungen, so bei Eduard Grisebach und Julius Hart, als ausgebildete Dithyramben. Mit dieser Gattung deckt sich nahezu der Begriff der lyrischen Rhapsodie, unter der man die schönheitstrunkene Verherrlichung des Großen, Erhabenen versteht. Eine freudig gehobene Stimmung, die sich an alle möglichen Erscheinungen der Welt heften kann, läßt gleichfalls die für die Komposition bestimmte Kantate ausströmen.

2. Stimmungslyrik.

Der Lyrik hat seit Goethes Tagen eine lebenskräftige Weiterbildung keineswegs gefehlt; diese fand namentlich statt, indem anschauliche Bestandteile in den Rahmen der Liebesdichtung aufgenommen wurden, indem sich ein episches Moment dem lyrischen vermählte. Das Werden der äußeren Welt wurde in Beziehung zu der inneren Bewegtheit des Gemüts gebracht, und die Dichtung ließ die Grundstimmung im Wechsel der Erscheinungen nachzittern. Der Dichter bemächtigte sich äußerer

Eindrücke, um sie in Beziehung zu seinem Gemütsleben zu setzen und besondere Empfindungen an sie zu bannen. Wenn diese neuere Stimmungslyrik auch mit dem Volksliede die stärkere Anschaulichkeit gemeinsam hat, wird sie doch von demselben durch die Hervorkehrung der Subjektivität des Dichters unterschieden; denn es sind die eigensten Auffassungen einer bestimmten Persönlichkeit, welche durch das Medium der Erscheinungen zu uns sprechen. Die äußere Welt wird also zum Dolmetsch der Gefühle und Stimmungen des Dichters, die sich nicht unmittelbar, sondern durch Übertragung auf ein Drittes äußern; es ist also eine Art Seelenwanderung, die Empfindung des Dichters begattet sich mit außerhalb seiner Persönlichkeit Liegendem und erhält hierdurch einen neuen Körper, hinter dem sich das Ich des Dichters verbergen kann. Es ist also ein Willkürakt des Geistes, der dem Subjektivismus der neuen Zeit entspringt und in gewissem Sinne romantisch genannt werden kann. Die Keime des Bestrebens, das eigene Gefühl in die Natur hineinzulegen und aus deren Ausgestaltungen heraus vergegenständlicht zu offenbaren, finden sich in Thomsons „Jahreszeiten" und Hallers „Alpen"; zum dichterisch wirksamen Ausdrucke eines besonderen Seelenzustandes wird die Anschauung der Natur im „Childe Harold", und diese Art der Betrachtung hat sich über die ganze neuere Lyrik ausgebreitet. Neben dieser im höchsten Grade subjektiven Stimmungslyrik findet sich eine mehr objektive, die sich auf scharfer Beobachtung der Vorgänge des Lebens aufbaut und die Erscheinungen nur dichterisch wirkungsvoll gestaltet. Die Poesien, welche der Stimmungslyrik angehören, berühren sich nach der einen Seite hin mit dem Liede, nach der anderen mit der Ballade. Man kann das ganze Stoffgebiet dieser Gattung einteilen in 1. Historische Lyrik, 2. Lebens- und Landschaftsbild, 3. Sittengemälde.

Unter *historischer Lyrik* wird eine Dichtungsgattung gedacht, welche einen geschichtlichen Augenblick herausgreift und ihn vom Standpunkte des Dichters aus unter die Beleuchtung

einer besonderen Stimmung rückt. Eine unumgängliche Vorbedingung hierbei ist naturgemäß die Übereinstimmung zwischen dem geschichtlichen Momente und dem Empfinden des Poeten, da sich sonst ein innerer Widerspruch herausstellen würde. Die historische Lyrik ist in ihrem Gepräge der Naturbetrachtung des Byronismus nahe verwandt, nur daß die Stimmung nicht auf die bewußtlose Natur, sondern auf Wesen, die Träger eigener Ideen sind, übertragen und dabei in zeitliche Ferne gerückt wird. Der Umstand, daß der Dichter die Widerstrahlung geschichtlicher Ereignisse in einen Brennpunkt des Gefühls zu sammeln und mit seiner Stimmung in innere Beziehung zu bringen hat, bedingt eine größere Beschränkung des Stoffes, als sie die landschaftliche Stimmungslyrik zuläßt. Die geschichtliche Persönlichkeit, die ihr Verhängnis verkündet, wird zum Sprachrohr des Dichters. Als urbildliches Muster dieser Gattung muß Platens „Klagelied Kaiser Ottos des Dritten" gelten. Seinen weltmüden byronistischen Zug übertrug der Dichter hier auf die Gestalt des thatenlosen jungen Kaisers, wie derselbe Hang ebenfalls aus der leisen Schwermut seiner „Venetianischen Sonette" spricht. Die Weihe der geschichtlichen Vergangenheit dämpft aber die Äußerung inneren Unfriedens zu sanfter Wehmut, und der Subjektivismus der historischen Lyrik vermag sich deshalb nur maßvoll, halb verschleiert zu äußern. Ein riesenhaftes Stimmungsepos ist Hermann Linggs „Völkerwanderung"; die geschichtlichen Mächte jener Zeit sind nicht lebensvoll verkörpert, vielmehr läßt der Dichter aus dem Wogenschlag der Ereignisse eine gewaltige Stimmungssymphonie widertönen. Eine objektivere historische Lyrik greift mit größerer Unbefangenheit aus der Geschichte poetisch wirksame Bilder heraus, der Dichter giebt lediglich den Geist des behandelten Zeitalters wieder, ohne in höherem Grade, als die dichterische Produktion überhaupt erfordert, etwas Eigenes hineinzulegen und ohne eine Handlung zu gestalten; seine Kunst besteht darin, den ätherischen Niederschlag der Stimmung eines

gewissen Zeitpunktes im Liede zu bannen. An der Grenze beider Arten steht Heines „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'"; die Dichtung ist zwar insofern objektiv, als sie eine thatsächlich unter den Soldaten Napoleons wirksame Stimmung verkörpert, aber sie wird zugleich auch zum Dolmetsch der Heine persönlich eigenen Bewunderung des Korsen. Nächst Lingg, der in seinen kleineren Dichtungen die vorwiegend objektive Stimmungslyrik besonders gepflegt hat, haben von Lebenden auf diesem Gebiete Albert Möser („Lied Bothwells"), Max Schlierbach, Heinrich Vierordt, Alexis Aar dichterisch Wertvolles hervorgebracht.

Das Lebens- und Landschaftsbild spiegelt an Vorgängen des Natur- und des Menschenlebens eine besondere Stimmung des Dichters wider, oder es läßt ein aus dem Leben herausgegriffenes Bild durch sich selbst auf den Beschauer wirken. Wo der Gegenstand der Anschauung nur die bewußtlose Natur ist, muß der Poet ein eigenes Empfinden hineintragen, um ein dichterisch Lebendiges in's Dasein zu rufen, wo aber der Dichter in's volle Menschenleben hineingreift, kann er mit seiner Person zurücktreten und seine Gestaltung durch sich selbst wirken lassen. Am nächsten dem Byronismus, der die eigentliche treibende Kraft der Stimmungslyrik ist, obgleich Anfänge dieser Dichtart sich auch bei den Klassikern und früher finden, stehen die landschaftlichen Gestaltungen von Heine („Die Nordsee") und Lenau („Schilflieder"); hier hat die Träumerei, die geistige Unstäte, die tiefe Schwermut ganz das Landschaftliche durchdrungen, die Natur wird zum Sinnbild der Gefühle des Dichters. Diese besondere, weltschmerzlich gefärbte Stimmung ist anderen Tonweisen gewichen, die aus einer ruhigeren Gemütsverfassung heraus erklingen. Bereits früher kommt ein objektiver gehaltenes Stimmungsbild vor. Bei Goethe findet es sich nur vereinzelt („Meeresstille") und ist ziemlich farblos, Schiller hat in „Des Mädchens Klage" und „Der Jüngling am Bache" wehmütige Klage in ein Naturbild ver-

woben; auch bei Uhland finden sich einzelne Anläufe in dieser Richtung. Doch erst in den letzten Jahrzehnten hat sich das Stimmungsbild als selbständige Gattung herausgebildet, ein bestimmtes Gepräge gewonnen, sodaß es in der neueren Lyrik eine bedeutsame Stellung einnimmt. In ihm giebt sich neuerdings weniger eine einseitig vorwiegende Seelenstimmung kund, als eine besondere Art des Dichters, die Natur und die Dinge zu betrachten und in sich aufzunehmen; dieser erfüllt die Natur nicht mit seinem Geiste, sondern läßt sie auf sich wirken und giebt von diesem Eindrucke Kunde; es ist also die dem Dichter eigentümliche Anschauungsweise, welche die Stimmung erzeugt; wir erkennen Welt und Natur durch das Medium des dichterischen Geistes, während bei der vorwiegend subjektiven byronistischen Naturbetrachtung der dichterische Geist durch das Medium der Außenwelt zu uns spricht. Es liegt nun beim neueren Stimmungsbild in der Natur der Dinge, daß die Seelenstimmung des Dichters in sich ausgeglichen sein muß, damit er für eine reine Spiegelung der Außenwelt in seinem Gemüte empfänglich sei. Die vornehmsten Vertreter dieser Gattung sind Annette von Droste-Hülshoff, Theodor Storm und Wilhelm Jensen. Das Stillleben der Heidelandschaft, die feierliche mittägliche Ruhe, der Zauber weltentlegener Einsamkeit, die stille Rast auf blühender Wiese, das Kleinleben der Tierwelt sind ihre Lieblingsgegenstände. Eines der stimmungsreichsten Gedichte dieser Art ist das nachstehende:

Mittagszauber.

Im Garten wandelt hohe Mittagszeit,
Der Rasen glänzt, die Wipfel schatten breit;
Von oben sieht, getaucht in Sonnenschein
Und leuchtend Blau, der alte Dom herein.

Am Birnbaum sitzt mein Töchterchen im Gras;
Die Märchen liest sie, die als Kind ich las.
Ihr Antlitz glüht, es ziehn durch ihren Sinn
Schneewittchen, Däumling, Schlangenkönigin.

Kein Laut von außen ſtört; 's iſt Feiertag —
Nur dann und wann vom Thurm ein Glockenſchlag!
Nur dann und wann der mattgedämpfte Schall
Im hohen Gras von eines Apfels Fall.

Da kommt auf mich ein Dämmern wunderbar;
Gleichwie im Traum verſchmilzt, was iſt und war;
Die Seele löſt ſich und verliert ſich weit
In's Märchenreich der eig'nen Kinderzeit.

(Emanuel Geibel.)

Während die eben behandelte Art der Stimmungslyrik vorzugsweiſe maleriſch wirkt, indem ein eigentümlicher poetiſcher Duft über klar und ſcharf erfaßter Wirklichkeit ruht, erzielt andrerſeits die Lyrik ihre Eindrücke auch durch traumhafte Vorſtellungen. Sie läßt nämlich durch ſinnbildliche Darſtellungen einen Grundgedanken ahnungsvoll hindurchleuchten, ſie giebt ein Bild oder eine Reihe von Bildern, die auf eine beſtimmte Vorſtellung hinweiſen, ohne dieſer doch unmittelbar zur Geſtaltung zu verhelfen. Es iſt alſo bei ſolchen Gedichten in höherem Maße eine geiſtige Mitarbeit, ein ahnungsvolles Erraten des Leſers zur rechten Aufnahme des Gedichtes nötig; dieſer muß ſich den geiſtigen Kern erſt aus einer Hülle herausſchälen. Hierher gehört „Die Waſſerroſe" von Geibel; das Kreiſen des Schwanes um die weiße Blume veranſchaulicht den magiſchen Zauber der Liebe, der Menſchenherzen bannt. Dieſer Grundgedanke wird aber nicht ausgeſprochen, ſondern nur mit den Worten angedeutet:

O Blume, weiße Blume,
Kannſt du das Lied verſtehn?

Auf ſolcher dichteriſchen Naturſymbolik beruhen auch verſchiedene Heineſche Gedichte, ſo „Es fällt ein Stern herunter" und „Ein Tannenbaum ſteht einſam".

Man kann alſo das plaſtiſche, in den Farben des Lebens blühende dichteriſche Gemälde von dem traumhaften, unkörperlichen Stimmungsbild unterſcheiden; bei erſterem überwiegt die

Anſchauung, bei letzterem die Einbildungskraft; erſteres iſt für Theodor Storm, letzteres für Heine bezeichnend. An dieſe duftig zarten Blüten reiht ſich das kräftiger entworfene Lebensbild an, das dem Idyll verwandt iſt, ſich von dieſem aber dadurch unterſcheidet, daß es aus einer bloßen Augenblicksaufnahme hervorgeht. Dem ungeachtet kann es in einer gedanklichen Wanderung ein ganzes Menſchenleben, ja weitere Zeiträume überſchauen, nur muß die Darſtellung wieder zum Ausgangspunkte zurückkehren. Hier iſt zu nennen Chamiſſos Gedicht „Die alte Waſchfrau", Freiligraths „Auswanderer" und Hebbels „Das alte Haus". Einer realiſtiſchen Farbengebung, die uns lebendige Teilnahme abgewinnt, kann dieſe Dichtung nicht entbehren.

Sehr nahe verwandt iſt das Sittenbild. Dieſes eröffnet aber einen weiteren Ausblick, regt zum Weiterſpinnen des in der Dichtung eingeleiteten Gedankenganges an, während ſich das Lebensbild in engeren Grenzen hält. Das Sittenbild iſt ſocialer Natur und berührt Fragen des öffentlichen Lebens. Auf mißliche geſellſchaftliche Zuſtände wirft es blendende Streiflichter, erhellt blitzartig dunkle Abgründe des Lebens und zerſtört die gleißneriſche Decke einer Welt des Scheines; ſo kann es tief rühren und erſchütternd wirken. Wir erinnern an Chamiſſos „Der Bettler und ſein Hund", an die wirkungsvollen lyriſchen Gemälde in Reuters „Kein Hüſung", an Karl Stielers packende, herb-grauſame Bilder einer ſich zu Tode arbeitenden Näherin, eines erfrierenden Schmugglers und an die ſocialen Gemälde Julius Harts, wie „Nebeltag in Berlin" und „Die Luft war rot". Ein weiterer Ausbau der beiden letztgenannten Arten (Lebens- und Sittenbild) ſcheint zu den verheißungsvollſten Aufgaben der neueren Lyrik zu gehören; nur iſt zu wünſchen, daß ſich einſeitige Tendenzen nicht ungebührlich hervordrängen. Der Stimmungslyrik iſt bisher von keiner Poetik die gebührende Stelle angewieſen worden, nur in einem Werke dieſer Art wird die fragliche Gattung ganz kurz und in ſehr unbe-

stimmten Umrissen betrachtet; wir haben es nun versucht, die weitreichende Bedeutung dieser Dichtungsart für die neuere Litteratur in's rechte Licht zu setzen und den bisher gänzlich unentwirrten Stoff nach bestimmtem Plane zu sichten und zu ordnen.

3. Gedankenlyrik.

Da wir die Berechtigung einer didaktischen Dichtung verneinen mußten, ergab sich die Notwendigkeit, für wahrhaft poetische Gebilde, die bisher dieser Gattung zugezählt wurden, einen begrenzenden Rahmen der Einteilung zu finden; es werden also Gedichte, die auf einem größeren Umkreis der Vorstellungen beruhen, weitere Bahnen des Denkens umschließen, als Gedankenlyrik zusammengefaßt; gleichzeitig gehören hierher Gedichte von geringerem Umfange, wenn sie einen scharf umrissenen Begriff dichterisch verkörpern. Die Gedankenlyrik ist also eine Poesie, die Erkenntnisse dichterisch gestaltet; da die ganze Welt in ihren kennzeichnenden Erscheinungsformen Gegenstand der Kunst, ist es ein gutes Recht des Poeten, einer Erkenntnis, wenn sie klare Anschauung für ihn geworden, einen dichterischen Leib zu geben; jede Absicht zu belehren, ist ausgeschlossen; der künstlerische Zweck ist eben die Gestaltung der Idee zu poetischem Sonderdasein; wo die Absicht, zu belehren, hervortritt, hört die Dichtung auf. Aus denselben Gesichtspunkten wird später die gedankliche Epik und Dramatik zu beurteilen sein. Die Gedankenlyrik wird eingeteilt in 1. Weltsymbolik, 2. Poesie der Lebenserkenntnis, 3. Prophetische Dichtung.

Unter Weltsymbolik verstehen wir eine Dichtung, welche die Kulturentwicklung des Menschengeschlechts umspannt und versinnlicht, also die weittragendsten Aufgaben der Lyrik löst. Es gehört zur dichterischen Bewältigung solcher Gegenstände eine ganz ungewöhnliche Gestaltungskraft, sodaß die Anzahl der Poesien gedachter Art nur eine geringe ist. Im Altertum sind die Spuren einer solchen Dichtung sehr vereinzelt; aus

der mittelalterlichen Dichtung ist das eddische Rîgsmâl, ein Gedicht, in dem die Entstehung der Stände versinnbildlicht wird, hier zu nennen; der eigentliche Erschaffer einer die tiefsten Fragen der Menschheitsentwicklung umfassenden Poesie ist aber Schiller. Die machtvollste und gewaltigste, am meisten verinnerlichte seiner hierher gehörigen Schöpfungen ist „Das Lied von der Glocke". An die Erscheinungen des Gusses einer Glocke geknüpft, wird ein Bild des Menschenlebens an seinen entscheidenden und bedeutungsvollsten Wendepunkten entworfen, indem der Blick, vom Geschick des Einzelnen ausgehend, sich zu einer Schau über Gemeinde und Staat erweitert. Dabei laufen die zehn Entwicklungsstufen des Glockengusses den einzelnen Erscheinungen des Lebens parallel, und der Dichter knüpft seine Lebensbilder an erstere an. So zerfällt das Gedicht in zehn zweiteilige strophische Abteilungen, die stets aus einer sachlichen Schilderung des fortschreitenden Gusses und einer hieran geknüpften veranschaulichenden Darstellung aus dem Leben bestehen. Wenn auch die Anlage, die eine Reihe herrlicher Gemälde zu höherer Einheit, zu einer Veranschaulichung des Menschenlebens mit seinen Höhen und Tiefen vereinigt, hohe Bewunderung verdient, so ist doch das Mittel, durch welches der Zusammenschluß erreicht wird, nämlich die Schilderung des Glockengusses, nicht poetisch. Niemand wird Verse, wie

Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken laßt es sein,
Daß die eingepreßte Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein!

für Dichtung erklären wollen. Wenn man aber diese technischen Darlegungen, die das Ganze in höherer Einheit zusammenhalten, als notwendiges Übel mit in den Kauf nimmt, bleibt nur Bewunderung übrig für die Größe der Anlage, für die gestaltende Kraft, die gerade das Urbildliche und Allgültige im Menschenleben in eine, das eigenste Wesen der Erscheinungen

verkörpernde Form gegossen hat und die tiefsten und allgemeinsten Regungen des menschlichen Herzens dichterisch austönen läßt. Während „Die Glocke" das Leben malt, wie es ist, wie es sich dem Dichter aus unmittelbarer Anschauung darstellte, geleitet das „Eleusische Fest" uns über die Weiten menschlicher Kulturentwicklung hinweg. Die gewaltigen Zeiträume der Geschichte, welche unser Geschlecht von rohen Zuständen zu höherer Gesittung führten, werden im Anschluß an die Mythe von Ceres' beglückendem Walten zusammengedrängt und in einzelnen Handlungen der Göttin und der ihr zu Hülfe genahten Götterschar versinnlicht, sodaß die Menschheitsentwicklung, die sich auf einer unendlichen und unübersehbaren Anzahl von Einzelhandlungen begründet, hier in wenigen tiefbedeutsamen Thaten zu einem einheitlichen Bildnis, das wir leicht mit unserer Einbildungskraft umspannen können, zusammengeschlossen erscheint, so wie sich das Bild weiter Räume in der Linse des Auges sammelt. Schon früher hatte Schiller in dem Gedicht „Die vier Weltalter" die kulturgeschichtliche Entwicklung der Menschheit an dem Wechsel der Weltanschauung und des Geistes, der die Völker beherrschte, widerspiegeln lassen. Diese Dichtung ist indes zu sehr aus flüchtiger Eingebung des Augenblicks geboren, als daß die wesentlichen Momente scharf herausgearbeitet wären. Durch gedankliche Vertiefung und sinnvolle Betrachtung ist „Der Spaziergang", das dritte größere symbolische Gedicht Schillers, ausgezeichnet. Von einer freiliegenden Höhe aus überblickt der Dichter die Landschaft, und an seinem Geiste zieht die Fortbildung des menschlichen Gemeinlebens vorüber. Zerstreute Dörfer ordnen sich zu geschlossenen Städten, an Stelle der ursprünglichen Gleichheit tritt die Sonderung der Stände. Auf dem Grunde festgefügter Ordnungen gedeihen Gewerbe, Kunst und Wissenschaft. Doch der Mensch zerreißt den Bann der alten Einrichtungen, um eine neue Ordnung, welche auf Freiheit und Gleichheit beruhen soll, einzuführen. Der Umsturz aber bringt Wirrnis, Greuel und

Verwüstung mit sich. Von der Unsicherheit der Zeitverhältnisse wendet sich der Dichter dann wieder zur Natur, deren Gesetzmäßigkeit ihm die Gewähr bietet, daß das Weltall auf ewigen, unzerreißbaren Ordnungen begründet ist. Diesen Gedanken verbildlicht er zum Schluß in den berühmten Worten:

Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

Am Wechsel der Erscheinungen im weiten Umkreis der Menschengeschichte wird also das ewig Bleibende erkannt.

Diese Dichtungen Schillers stehen in ihrer weltumfassenden Rundschau vereinzelt da; alle andern etwa verwandten Gedichte behandeln ihren Gegenstand in größerer Begrenztheit. So hat Goethe ein Fragment „Die Geheimnisse" geschrieben, das den Gedanken einer sich veredelnden Menschlichkeit in geheimnisdunkle Fassung einkleidet; der stäte Wechsel der Erscheinungen des Menschenlebens im Angesichte der Ewigkeit wurde von Rückert in „Chidher" veranschaulicht. Auch aus Anastasius Grüns „Schutt" ist einiges hierher zu rechnen. Dem Gedanken, daß die Sehnsucht nach dem Ewigen, Göttlichen in der Menschenseele nie erlischt, leiht dieser in dem Gedichte „Der letzte Dichter" beredte Worte. Von neueren Poeten hat Robert Hamerling und gelegentlich auch Paul Schönfeld („Roms Götter", Kanzone), die weltsymbolische Lyrik angebaut.

Die Poesie der Lebenserkenntnis gestaltet Wahrheiten des Seins zu sinnlicher Veranschaulichung. Sie kann sowohl einen philosophischen Gehalt verkörpern, als auch aus dem vollen Leben geschöpft sein. Von der vorigen Gattung unterscheidet sie sich dadurch, daß sie Einzelbeziehungen des Menschen zu Gott und Welt versinnlicht und weiter ausspinnt. Ihr Gebiet ist also das weite, unbegrenzte Reich des Gedankens, und Fragen des Glaubens, des Erkennens, der Sitte, des Rechts sind ihre Stoffe. An das Kleine und Unscheinbare kann sie einen verallgemeinernden Gedanken knüpfen, der ihm eine geistige Bedeutung verleiht, und andrerseits kann sie dem Größten und Erhabensten Offenbarungen ablauschen. Eine solche Dich-

tung findet sich bei allen Kulturvölkern. Sie erscheint in den Sprüchen des Confucius, in den vier Vedas der Inder, im Zendaveſta der Perſer, in der Bibel, im Talmud und im Koran. Ebenſo iſt die ſpätere Litteratur unendlich reich an ſolchen Dichtungen der Lebensweisheit. Das Mittelalter zeitigte namentlich in den letzten Jahrhunderten eine allerdings mehr oder weniger lehrhafte Spruchdichtung. Von neueren deutſchen Dichtern haben beſonders Goethe, Schiller, Rückert, Schefer, Julius Hammer, Hamerling, Bodenſtedt, Lorm und Möſer dieſes Feld bebaut. Dasſelbe erſtreckt ſich von der einfach verſinnlichten Lebensregel bis zu den entlegenſten Weiten des Gedankens. Eine ſchlichte, kindliche Auffaſſung von der Macht der Götter offenbart ſich, mit poetiſcher Innigkeit zum Ausdruck gebracht, in der indiſchen Rigveda, während die ſpätere Spruchdichtung der Inder aus der troſtloſen Weltanſchauung des Büßertums hervorgegangen iſt, wie folgender Spruch zeigt:

Die Vögel, die nur am Himmelsſaume
Wandern, ſie werden vom Unglück berückt;
Aus dem tiefwogenden Ozean
Fängt man ſogar die Fiſche geſchickt.
Ob man gut oder ſchlecht gelebt,
Ob man hier wohnt oder dort,
Streckt die Zeit die Unglückshand aus,
Faßt ſie jeden am fernſten Ort.

Beſchauliche Lebensweisheit in bisweilen echt dichteriſcher Faſſung enthalten die als „Sprüche Salomonis“ zuſammengefaßten hebräiſchen Gedankenpoeſien; der „Prediger Salomonis“ und das „Spruchbuch des Jeſus Sirach“ ſtehen an dichteriſchem Wert hinter dieſer Sammlung zurück.

Goethes gedankliche Lyrik iſt von großer Ausdehnung. Vieles Spruchartige legt in gleicher Weiſe von hoher Reife des Urteils, als auch von einer Fülle der Erfahrung Zeugnis ab. Neben Angelegenheiten des praktiſchen Lebens werden auch die Fragen nach dem Weſen der Dinge behandelt, und neben vielem Minderwertigen erſcheint auch manches Bedeu-

tende und Tiefe. „Wiederfinden" im „Weſtöſtlichen Divan" verbindet in wunderbarſter Weiſe die Myſtik der Weltſchöpfung mit dem Geheimnis der Liebe. Eine Gedankendichtung, die in ſinnig beſchaulicher Art einen Gegenſtand betrachtet, nennt man Elegie, eine Dichtungsgattung, die im römiſchen Altertum namentlich von Ovid, Catull, Tibull, Properz gepflegt wurde. In der Regel bedient ſich die Elegie des elegiſchen Versmaßes, an einander gereihter Diſtichen, und häufig klingt ein Ton leichter Klage und Wehmut vor. In dieſe Form haben namentlich Goethe und Schiller bedeutſame dichteriſche Betrachtungen gegoſſen; der erſtere plaudert in den hierher gehörigen „Epiſteln" über Kunſt und Litteratur, während die „Römiſchen Elegien" nur der Form nach dieſer Gattung zuzuzählen ſind, in Wahrheit aber Lobgeſänge glücklicher Liebe enthalten; Schiller verbreitet ſich in der Elegie über alle möglichen geſchichtlichen und philoſophiſchen Gegenſtände. In neuerer Zeit hat die Elegie verhältnismäßig wenig Pflege gefunden, die Unraſt unſerer Tage iſt ihr nicht förderlich, doch findet ſich einiges dieſer Gattung Angehörende bei Geibel, Schack, Hamerling, Kruſe u. a. Eine Wahrheit, einen Gedanken, der in gedrungener, zugeſpitzter Form poetiſch veranſchaulicht wird, bezeichnet man als Epigramm oder Sinnſpruch. Das Epigramm bedient ſich gern des Diſtichons, iſt aber auch vielfach in anderen Formen vorhanden. Es giebt bald durch eine witzige Wendung, bald durch ein treffendes Gleichnis das Urteil des Dichters über einen beſtimmten Gegenſtand kund, auf den ein blitzartig erhellender Strahl fällt. Die Spruchdichtung hat zu allen Zeiten Blüten getrieben. Unter den orientaliſchen Völkern haben wie die Hebräer auch namentlich die Perſer eine reiche und gehaltvolle Spruchlitteratur aufzuweiſen. Rückert hat in der „Weisheit des Brahmanen" einen Schatz von Lebensweisheit in dieſe Form verſenkt. Vieles indes, was ſich in ſolcher Geſtalt bietet, namentlich auch die neuerdings ſo üppig wuchernden, in Proſa abgefaßten Gedankenſplitter und Aphorismen kann ebenſowenig

Anſpruch auf dichteriſchen Wert erheben, als meiſtens auch der gedankliche Gehalt äußerſt fraglicher Art iſt. Solche gelegentlich aufblitzenden Gedankenlichter ſind beim echten Dichter nur Späne aus größeren Gebilden; wo aber eine planmäßige Hervorbringung ſolcher Kleinigkeiten ſtattfindet, iſt eine wirkliche Bedeutung von vornherein ausgeſchloſſen. Eine beſondere Erſcheinung der Spruchdichtung ſind die Xenien, Streitgedichte, welche allerhand Verkehrtheiten geißeln. Goethe und Schiller nannten ihre gegen Mißſtände der zeitgenöſſiſchen Litteratur gerichteten Gedichte ſo nach dem Vorgange des römiſchen Dichters Martial, der mit den Pfeilen ſeines Spottes Gebreſten des Staats- und Geſellſchaftslebens ſeiner Zeit bekämpft hatte. Dem Beiſpiel der Klaſſiker iſt Eduard von Bauernfeld mit ſeinen „zahmen Xenien“ gefolgt, die ſich durch die ſpielende Anmut ihres Witzes hervorthun. Sprüche, die einen Gedanken ohne beſondere ſatiriſche Zuſpitzung darbieten, werden auch wohl als Gnomen bezeichnet.

Unter Schillers Gedankendichtungen ſind noch die beſonders bemerkenswert, welche die Grundlehren der Kantiſchen Philoſophie, die ja einen weſentlichen Beſtandteil in Schillers Geiſtesbildung ausmacht, in poetiſches Gewand kleiden. Indes wenn „Die Worte des Glaubens“ und „Die Worte des Wahns“ auch als machtvoller Ausdruck einer in Fleiſch und Blut übergegangenen Überzeugung gelten müſſen, ſo iſt doch ein lehrhafter Anhauch nicht ganz vermieden; mehr aus eigenſter Erfahrung geſchöpft und daher überzeugender ſind „Licht und Wärme“ und „Breite und Tiefe“. In der neueren deutſchen Gedankenlyrik ſind die hervorragendſten Erſcheinungen das „Laienbrevier“ von Leopold Schefer und die lyriſchen Dichtungen von Julius Hammer. Schefer bietet in dem genannten Buche eine poetiſche Hauspoſtille mit einer ſinnigen Betrachtung für jeden Tag im Jahre. Der Grundzug ſeiner Dichtung iſt eine Weltanſchauung, in der ſich der fataliſtiſche Glaube des Orients mit Hegelſchem Pantheismus vermählt. Minder ſchroff

erscheint der Standpunkt Julius Hammers; doch auch er predigt mit beredten Worten das Evangelium vom Aufgehen des Einzelnen in der Gesamtheit; er sieht das All vom Geiste der Liebe beseelt, der auch im Geringsten wirksam ist. Bodenstedt, der Sänger der Lieder des Mirza Schaffy, preist mit demokritischer Weisheit ein maßvolles Epikuräertum, während Hieronymus Lorm die buddhistische Lehre von der Seligkeit des Nirwana zum Untergrund seiner pessimistisch angehauchten Dichtung macht. So kommen in der Gedankenlyrik die geistigen Stimmungen der Zeit und fatalistische Naturandacht, genußfreudige Bejahung des Lebens und andrerseits wehevolle Verneinung seines Wertes zur dichterischen Vergegenständlichung; auch die Darwinistische Lehre findet einen Widerhall in der Lyrik; sie tritt nämlich in etwas verschleierter Fassung an verschiedenen Gedichten Albert Mösers zu Tage.

Prophetische Dichtung ist eine Poesie, welche sich mit kühnem Schwunge über die Schranken des Gegenwärtigen hinaushebt und sich den Schleier der Zukunft zu lüften vermißt. Sie entspringt einem geistigen Hellsehen des Dichters, dessen Blick den Dunstkreis der Erscheinungswelt durchdringt und sich an das Kommende heftet. Eine solche Dichtung wird namentlich in Zeiten geboren, da die Seele eines Volkes im tiefsten Innern erregt ist; so hat die erwartungsvolle Stimmung der Hebräer unter dem Joche orientalischer Großmächte eine weissagende Dichtung gezeitigt, die von außerordentlichem Schwung und Feuer erfüllt ist. Besonders bei dem gewaltigen Propheten Jesaia bricht die erwartungsschwüle Stimmung der Zeit in Visionen aus, die zum Teil Äußerungen einer gedankenkühnen Einbildungskraft, zum Teil aber auch Kundgebungen tiefer staatsmännischer Einsicht sind. Über die nächsten Fragen der Zeit hinaus, die Stellung der Juden zu den Assyrern, erhebt sich die flugkräftige Phantasie des Dichters zur Prophezeiung der Ankunft eines Friedenshelden und einer goldenen Zeit. Seherhafte Züge, die in der Bibel außerordentlich zahl-

reich, finden sich auch in den Homerischen Dichtungen. Ein prophetisches Gepräge hat ferner die Völuspá der Edda, die aus der Vernichtung des Weltbrandes eine neue Welt paradiesischen Glückes und neue Götterherrlichkeit erstehen sieht. Im übrigen hat das Mittelalter eine prophetische Dichtung nicht gekannt, und auch die neueren Litteraturen der europäischen Völker haben bis zum Beginn dieses Jahrhunderts dergleichen nicht hervorgebracht. Die Einheitsbewegung unseres Volkes aber hat geistige Blüten getrieben, welche dieser Gattung angehören. Hellseherische Begabung zeigt sich an den Glanzstellen der durchaus lyrischen Prosa von Arndts „Geist der Zeit", hier vereint sich wie bei den alten Propheten bisweilen schwunghafte Begeisterung mit staatsmännischem Blick; auch in Joseph Görres' Schriften und Jean Pauls „Friedenspredigt" findet sich Ähnliches. In der Sprache des Liedes sind zu Zeiten des Befreiungskampfes seherhafte Worte aus dem Munde Schenkendorfs und Rückerts erklungen. Dieser läßt den heraufbeschworenen Geist des großen Friedrich reden, und verheißend klingt die Mahnung:

Wer weckt mich heut' und will mir Rach' erstreiten?
Ich sehe Helden, daß mich's will gemahnen,
Als säh' ich meinen alten Ziethen reiten.

Auf, meine Preußen, unter ihre Fahnen!
In Wetternacht will ich voran euch schreiten,
Und ihr sollt größer sein als eure Ahnen.

Später hat der Einheitstraum in Geibel einen begeisterten Verkünder gefunden, und Robert Hamerling weist dann die Deutschen in seinem „Schwanenlied der Romantik" und seinem „Germanenzug" mit prophetischem Schwung auf ihre geschichtlichen Aufgaben hin, indem er, die Vergangenheit überschauend, Ausblicke in die Zukunft eröffnet. So verschieden auch sonst die geschichtlichen Grundlagen sind, bei den Hebräern wie bei unserem Volke ist die prophetische Dichtung das Ergebnis des

Ringens der Volksseele nach einem Ideale gewesen, das den Sängern unter dem Druck hemmender Verhältnisse vorleuchtete. Natürlich wird es nicht verkannt, wie hier die alttestamentliche Dichtung der unsern an Umfang und Wert bei weitem überlegen ist.

Die Epik.

Der epischen Dichtung fällt die Aufgabe zu, in einer Kette von Begebenheiten das Leben zu veranschaulichen. Sie hat also eine Reihe von Erscheinungsformen, wie sie das Leben hervorbringt, in einer geschlossenen, zielbewußten Darstellung zusammenzufassen. Sie ist die Dichtung des objektiven Erkennens und Gestaltens, und der Schöpfer des Kunstwerkes tritt deshalb mit seiner Persönlichkeit hinter seiner Hervorbringung zurück. Die epische Dichtung führt uns ein stätes Werden und Geschehen vor, wie es ihr Muster, das Leben, im ganzen offenbart. Das Walten der Schicksalsmächte, das Los aller Erdenkinder, wie wir es aus der Geschichte erkennen, rollt das Epos in gewaltigen Bildern vor uns auf. Man wird die Menschheitsentwicklung im ganzen als ein ungeheures Heldengedicht, in dem der Kampf um Besitz und Macht mit innerer Notwendigkeit das eine Volk zum Siege, das andere zum Niedergange führt, betrachten können. Aus dieser Gesamtheit des Geschehens löst der epische Dichter ein Bruchstück heraus, um die Bruchflächen abzuschleifen und eine Widerspiegelung des Weltkampfes in einheitlicher Gestaltung

zu bieten, um eine Reihe von Begebnissen zu einer vorbildlichen Wiedergabe des allgemeinen Geschehens zusammen zu fassen. Ebensowenig wie uns die Menschheitsgeschichte in ihrer Begrenzung, an ihren Anfängen und am Zielpunkte ihrer Entwicklung in scharfer Abgeschlossenheit erscheinen kann, wie sie sich vielmehr vor unserm geistigen Blicke in dämmernden Umrissen verliert und in das Reich uns unbekannter Mächte hinübergreift, ebensowenig kann die epische Dichtung trotz des geforderten inneren Zusammenschlusses in strenger Begrenzung erscheinen, in ihrem äußern Umkreise wird vielmehr ein Verblassen der Farben stattfinden, das besondere Geschehen der epischen Handlung wird durch unsichtbare Fäden mit der unübersehbaren Folge von Ereignissen, welche wir Leben nennen, in Berührung stehen, einem Bilde gleich, das, statt seinen Inhalt mit einem scharf hervortretenden Rahmen nach außen hin abzuschließen, nach der Peripherie hin in unbestimmteren Abtönungen allmälig verschwimmt. Demnach löst das Epos die eigentliche Aufgabe der Kunst, das Leben in seinen wesentlichsten Erscheinungsformen darzustellen, am umfassendsten und vollständigsten. Wenn man also die an sich müßige Frage, welche Dichtart den Gipfel der Kunst bezeichnet, beantworten sollte, hätte man sich eher für das Epos als für Lyrik oder Drama zu entscheiden. Das letztere, das vorwiegend als höchste dichterische Leistung betrachtet wird, hebt die Willensentscheidung des Einzelnen als eigentlichsten Gegenstand aus dem Lauf der Geschehnisse heraus, durch den Seelenkampf des Helden erhalten die Vorgänge erst ihr eigentümliches Licht, auf diesen sammelt sich wie in einem Brennpunkte alle Teilnahme, der Dichter zwingt uns also, die Verhältnisse aus der Seele des Helden heraus zu betrachten; dagegen läßt uns der Epiker die Gesamtheit der Vorgänge von einem höheren Standpunkte aus unbefangen überschauen, wir werden nicht in den Drang und Sturm der Handlung hineingerissen, von einem sichern Ufer aus sehen wir die Flut der Begebenheiten vor-

überbrausen und können uns freiurteilend diesen gegenüber verhalten. Während uns also der Dramatiker den Kampf des Menschenherzens durchfühlen läßt, gewährt es uns der Epiker, von oben her den Gang des Menschengeschicks als Ganzes zu betrachten, er verstattet uns ein gottähnlicheres, fühlendes Erkennen des Weltenlaufes.

Seiner Natur nach muß das Epos die wesentlichsten Gestaltungsformen des Lebens verkörpern; den Kampf des Einzelnen und der Massen, das Ringen der Menschen nach begehrenswerten Zielen; den Ehrgeiz des Großen wie die stillgenügsame Arbeit der Kleinen; Augenblicke der Freude, des Glücks, des Genusses; kurz alle Erscheinungen, die geeignet sind, uns ein Bild des Lebens in bestimmter zeitlicher und räumlicher Abgrenzung zu geben, muß es zu einem Ganzen zusammenfassen. Damit dieses Gemälde urbildlich für alle Zeiten und Völker bleibt, muß das Allgemeinmenschliche dem Besonderen der Zeit und der Kulturzustände voranstehen, doch andrerseits unterstützt es die Zwecke des Epos, wenn durch Ausmalung der besonderen Lebensverhältnisse der Dichtung Farbenwärme verliehen, der Eindruck umfassend wird. In dieser Vermählung des Bleibenden mit dem Vergänglichen sind die Homerischen Gedichte unerreichte Muster. Bei seinem weiten Rahmen bedarf das Epos naturgemäß einer Massenentfaltung; doch aus dieser Fülle heben sich einzelne Gestalten hervor, die unsere besondere Teilnahme in Anspruch nehmen und gewissermaßen Vertreter der Vielheit sind. Diese seine Helden führt uns der Dichter als Vollmenschen vor, es sind die Vorbilder der Gattung, in ihnen finden sich die kennzeichnenden Eigenschaften ihres Volkes scharf ausgeprägt. Der Dichter erhebt sie zu ihrer bevorzugten Stellung, um sie sich voll ausleben zu lassen, ebensowohl in ihren edeln wie in ihren roheren Neigungen, um dem Spiel der Kräfte unbeschränkte Freiheit zu gewähren. Eine einzelne Gestalt braucht nicht notwendig so über alle andern hervorzuragen, daß sie in jedem

Augenblick vorwiegend unsere Teilnahme in Anspruch nimmt, doch in jedem Abschnitt fesselt eine der gewichtigeren Persönlichkeiten besonders unsere Sympathie; so wird dieselbe im Nibelungenlied abwechsend von Siegfried, Kriemhild, Rüdiger, Volker, Giselher, Hagen in Anspruch genommen. Der Inhalt des Epos muß eine fortlaufende Handlung sein, die mit innerer Notwendigkeit auf ein bestimmtes Ziel hinsteuert; die Bewegung kann zeitweilig eine ruhige, zeitweilig eine sich mit dramatischer Unerbittlichkeit entwickelnde sein; der Gang der Ereignisse kann sich durch Umwege und Abschweifungen wohl verzögern, aber niemals dauernd hemmen lassen; an die Haupthandlung dürfen sich Nebenhandlungen (Episoden) anschließen und die Aufmerksamkeit bannen, ohne doch den Blick ganz von der Haupthandlung abzuwenden. Dabei bedient sich der Epiker mit vollem Recht technischer Kunstmittel, um die Spannung des Lesers wach zu erhalten und zu steigern; so läßt er vor einer wichtigen Entscheidung wohl gern einen Faden der Handlung fallen, um einen andern fortzuspinnen; die Spannung des Lesers, die auf jenes besondere Ereignis gerichtet war, kommt dann dem gesamten Fortgang der Handlung zu gute; ebenso wirken unerwartete Aufschlüsse, Erkennungsscenen, plötzliche Wandlungen des Schicksals anregend auf die Teilnahme, und es zuckt dann blitzartig die gewaltige, unbegreifliche Macht des Verhängnisses vor uns auf, wie es in das Menschenleben eingreift. So vollkommen indes das echte Epos, die Homerischen Gedichte wie das Nibelungenlied, die Kunst des Aufbaus beherrscht, so sparsam geht es mit den Kunstmitteln um, welche der Handlung einen besonderen Reiz verleihen sollen. Ebensowenig wie sich im Leben seltsame Enthüllungen, überraschende Schicksalsschläge in bunter, regelloser Folge durcheinander wirren, ebensowenig darf dieses in der echten Dichtung geschehen. Eine solche gewaltsam auf Spannung hinarbeitende Mache, welche ohne Rücksicht auf einen naturgemäßen Entwicklungsgang der Handlung, die sich

abſpielen ſoll, wie ſich die Dinge in der Welt eben zutragen, ein buntſchillerndes Gewebe wirkt, iſt ein Merkmal des neueren Senſationsromanes.

Wenn das Epos auch unbefangen zu geſtalten hat, ſo greift es doch mit Vorliebe das Bedeutende und Gewaltige aus dem Leben heraus, um einen ſeiner würdigen Stoff zu gewinnen, um das ereignisſchwere Walten des Verhängniſſes eindrucksvoll enthüllen zu können. Stolz über die Erde dahinſchreitende lichte Heldengeſtalten, die in ihrem hochgerichteten Sinn der Liſt und Tücke ihrer Feinde nicht achten, läßt es das Los der Vernichtung erdulden; die Liebe ſtellt es dar in ihren keuſcheſten, zarteſten Äußerungen, wie in ihrer zügelloſen, verderblichen Natur; Stolz, Ehrgeiz, die maßloſe Gier der Rache, alle Empfindungen des menſchlichen Herzens bringt es zur Entfaltung, und in ſeiner vollendetſten Durchbildung ſind ſeine Geſtalten plaſtiſch herausgemeißelt, ſo daß wir ſie an jeder ihrer Bewegungen erkennen und ihr Innenleben ſich vor uns verſinnlicht. Die Sprache des Epos ſtrebt vor allem nach Anſchaulichkeit und begünſtigt bezeichnende Beiwörter, welche die hervorſtechendſten Eigenſchaften der Helden vergegenſtändlichen. Weit ausgeführte Vergleiche, die ſich zu Bildern des Lebens erweitern können, ſind ſeiner Natur durchaus angemeſſen. Es bevorzugt ein ſtolz dahinflutendes Versmaß, das befähigt iſt, einen Reichtum an Vorſtellungen aufzunehmen, das dem Dichter eine volle Freiheit der Bewegung verſtattet und es ihm erleichtert, alle möglichen Nebenumſtände in die Handlung aufzunehmen und ſeine Darſtellung zu einem Kulturgemälde zu erweitern.

Das Heldengedicht ſteht ſeiner Bedeutung nach ſo im Vordergrunde der epiſchen Dichtung, daß es vorzugsweiſe deren eigentliches Weſen offenbart. Die übrigen rein poetiſchen Arten der Epik ſind entweder wie Ballade, Romanze als Einzelglieder des Grundbaues im Epos bereits enthalten, wie das Idyll eine beſondere Färbung, oder wie Roman und

Novelle eine Ausgestaltung dieser Dichtart nach bestimmter Richtung hin. Die epische Poesie wird eingeteilt in I. Epos oder Heldengedicht. II. Erzählendes Gedicht (Idyll, poetische Erzählung). III. Balladen- und Märchendichtung (Ballade, Romanze, Märchen). IV. Epische Dichtung mit besonderer Zuspitzung (Fabel, Parabel, Allegorie, Rätsel, Satire). V. Erzählende Prosadichtung (Roman, Novelle).

1. Das Epos oder Heldengedicht.

Das eigentliche Heldengedicht, dessen wesentlichste Eigenschaften bereits im vorstehenden Abschnitte klargelegt sind, zerfällt in Volksepos und Kunstepos. Das erstere stellt sich uns in seinen Grundlagen als eine schöpferische That des dichtenden Volksgeistes dar. Die Gebilde der Phantasie einer Gesamtheit muß aber die neugestaltende Kraft eines Einzelnen zu einer Einheit zusammenfassen, mit einem Rahmen umspannen, um sie zu einem lebendigen, in sich vollendeten Kunstwerke zu formen. Das Volksepos ist ein seltener Guß, der nur in Zwischenräumen von Jahrtausenden unter dem Zusammentreffen besonders günstiger Bedingungen gelingen mag. Als Grundbestandteile darf man einerseits Naturmythen, andrerseits lebendige geschichtliche Erinnerungen erkennen. Die Gestalten des Mythus fließen mit geschichtlichen Persönlichkeiten zusammen, bestimmte Sagen kristallisieren sich um einzelne Helden, und es entsteht ein Gewebe sagenhafter Dichtungen und Überlieferungen, das die Vorbedingung der Geburt des volkstümlichen Heldengedichtes ist. Dieses selbst kann sich dann nur auf dem breiten Grunde einer lebensfreudigen Volksentwicklung herausbilden, bei einer Nation, die sowohl mit jugendlicher Thatkraft vorwärts strebt als auch ihre alten Erinnerungen liebevoll bewahrt. Man darf annehmen, daß sich in diesem Falle mit kulturgeschichtlicher Notwendigkeit die dichterische Kraft finden wird, welche aus den

vorhandenen Bausteinen den erhabenen Tempel eines Nationalepos errichtet. Volksdichtungen in diesem Sinne sind nur die Homerischen Epen und das Nibelungenlied. Nicht immer ist es gelungen, den blühenden Reichtum volkstümlicher Überlieferung, wo eine solche sich fand, zu einem umfassenden Gemälde des Lebens zusammenzuschließen. Ein höchst lehrreiches Beispiel für das Fehlen dieses einenden Werdevorgangs bietet die Edda. Eine weitverzweigte Götter- und Heldensage ist mit teilweise hohem dichterischen Talent in einer Reihe von Liedern verarbeitet; allein es mußte das Streben nach organischem Zusammenschluß fehlen, weil die nordische Poesie nicht von einer machtvollen Kulturentwicklung getragen wurde, weil ihr die belebende Wärme gebrach, welche der breitere Grundstock eines in sich zusammengeschlossenen Volkstums erzeugt, das einen Überschuß an Kraft hervorzubringen vermag. Wie die Überarbeitung und Zusammenfassung der Teile eines üppig wuchernden Sagengebildes zu einer Dichtung stattfindet, hat sich meist den Blicken entzogen; es ist denkbar, daß eine Mehrheit von Dichtern verschiedene Zweige der Sage behandelt und ein Überarbeiter endlich diese Teile zu einem Ganzen zusammenschließt; namentlich die Entstehung der Ilias hat man bekanntlich auf diese Weise zu erklären versucht. Die Möglichkeit, daß die Homerischen Gedichte von einem Verfasser herrühren, ist keineswegs von der Hand zu weisen, wenn auch gewisse schwer erklärliche Mängel der Komposition (z. B. die Wiederholung ganzer Versreihen in der Odyssee) für die Wirksamkeit mehrerer bei der Abfassung des uns vorliegenden Textes sprechen. Bei dem Nibelungenliede liegt die Sache sehr ähnlich; sowohl die Lachmannsche Liedertheorie, nach welcher die Dichtung sich aus einer Anzahl selbständiger Gesänge zusammengesetzt haben soll, als auch die Urheberschaft eines Einzelnen läßt sich aus dem Epos selbst sehr wohl begründen. Daß die Aufgabe, einen umfangreichen Sagenstoff in Poesie umzusetzen, von einer

einzelnen gewaltigen Dichterkraft gelöst werden kann, beweist Firdusi, der um 1000 n. Christo auf Geheiß des Sultans Mahmud von Gasna die persischen Überlieferungen in einer machtvollen Dichtung, dem „Königsbuch", vereinigte. Es ward schon angedeutet, daß das Epos überhaupt ein aristokratisches Gepräge zeigt, insofern es Gestalten vorführt, die wenigstens so hoch stehen, daß sie irgendwie aus der Masse hervorragen und denen ihre freiere Stellung Spielraum für ein ungehindertes Sichausleben gewährt. Aber doch sind in dieser Hinsicht die Homerischen Gesänge und das Nibelungenlied himmelweit von einander verschieden. Wenn auch der Dichter der Ilias und Odyssee sich mit Bewußtsein als auf den Höhen des Lebens stehend fühlt, reicht doch sein Blick in alle Verhältnisse des Kulturlebens der Zeit hinein, auch den landstreichenden Bettler vermag er wohl zu kennzeichnen, und sein Blick umspannt also die Gesamtheit der Erscheinungen jenes Zeitalters. Dagegen haftet das Auge des Nibelungendichters nicht nur ausschließlich auf dem Thun und Treiben hervorragender Heldengeschlechter, sondern es führt uns diese auch nur bei den als ritterlich geltenden Beschäftigungen vor, die Männer bei Kampf und Turnier, Jagd und Gelage; von der Arbeit, die das Leben erhält, von Gewerbe und Ackerbau ist nichts zu hören; es ist der Geist jener alten trotzigen Adelsgeschlechter, wie ihn uns Gustav Freytag in seinen Geschichtsbildern so treffend kennzeichnet; der Hang, friedliche Arbeit heldenhaftem Thun gegenüber gering zu schätzen, bewirkte, daß nur Letzteres als poetischer Darstellung fähig erschien. Während also bei Homer das ganze Leben zur Dichtung wird, gestaltet der Dichter im Nibelungenliede nur einen abgeschlossenen Kreis von Erscheinungen, die aus dem Schoße des Rittertums hervorgingen. In Betracht zu ziehen ist allerdings auch, daß im Homerischen Griechenland die Scheidung der Stände eine weit minder schroffe war als die in unserm Vaterlande zur Zeit der Entstehung des Nibe-

lungenliedes, daß es also dem Griechen leichter fallen mußte, die Zustände seines Volkes einheitlich aufzufassen als dem deutschen Dichter. So erscheint das Nibelungenlied in einzelnen Teilen oft nur roh herausgearbeitet, oft verliert es sich auch ins Breite, bei Homer jedoch hat eine vergoldende Poesie alle Erscheinungen bis ins Kleinste durchdrungen, und wir finden nirgends ein Zuviel oder Zuwenig. Hingegen fällt die reinere Auffassung der Ehe, die höhere gesellschaftliche Stellung des Weibes zu Gunsten der deutschen Dichtung in die Wagschale Die gewaltigen Stürme der Leidenschaft, welche die Macht der Liebe entfesselt, verleihen dem Nibelungenliede eine kraftvolle dramatische Bewegtheit. Einer Brunhild und Kriemhild gegenüber sind Andromache und Penelope blasse Schattenbilder. Größere Tiefe der seelischen Kämpfe, bedeutsame Einblicke in die Abgründe des Seelenlebens weist unser vaterländisches Epos auf, das an seinen Höhepunkten gewaltiger, reicher an sittlichen Eindrücken, aber im ganzen minder vollendet als die Homerische Dichtung ist. Die Schattenseiten der inneren Entwicklung beider Völker, bei den Griechen die mangelhafte Ausbildung des Familienlebens, bei den Deutschen die einseitige Entwicklung der Standesunterschiede, haben die Gestalt der Dichtungen wesentlich beeinflußt. In Gudrun, der Nebensonne des Nibelungenliedes, zeigt sich bei großer Formlosigkeit der Anlage einerseits die Ehrenfestigkeit und ungeschlachte Derbheit germanischen Heldentums, andrerseits die standhaft duldende Treue und Hingebung des deutschen Weibes trefflich verkörpert. Am klarsten herausgearbeitet unter den großen Volksepen der Griechen und Deutschen ist die Odyssee, da in ihr ein einheitlicher Grundgedanke, daß die ausdauernde Kraft des Mannes über alle Hindernisse hinweg zum Ziele führen muß, am schärfsten ausgeprägt ist.

Von den abendländischen Epen sind die bedeutendsten Heldendichtungen der östlichen Völker durch die Maßlosigkeit der Anlage verschieden; alle Verhältnisse gehen ins Riesenhafte

und die Gestalten der Helden heben sich in übermenschlicher Höhe bis zum Himmel empor; dem entspricht auch äußerlich die gewaltige Ausdehnung jener Dichtungen. Das altindische Epos „Mahabharata" stellt den Streit der beiden Heldengeschlechter der Kuru und Pandu dar; reiche Farben und Tiefe der Empfindung beleben das Gedicht, dessen ursprüngliches Gepräge durch die religions-philosophischen Erörterungen einer späteren, minder thatfreudigen Zeit getrübt erscheint. Dagegen finden sich Episoden, die von einer echt dichterischen Durchdringung des Stoffes zeugen und die rührende Treue und Hingebung des Weibes in herrlichster Weise veranschaulichen, so namentlich die ergreifende Liebesmär von Nal und Damajanti. Zeugnis von der großen Gemüts- und Verstandestiefe, die in dem Gedichte waltet, mag ein Zug aus der gleichfalls eingeschobenen Erzählung „Savitri" geben. Die Königstochter, die dem Todesgott gegenüber jeden Wunsch außer einem solchen um das Leben ihres Gemahls aussprechen darf, findet in ihrer alles überwindenden Liebe einen Ausweg: sie erbittet sich eine Reihe blühender Söhne, hat also mittelbar in diesem Wunsch das Leben ihres Gemahls mit eingeschlossen. Ähnliche Züge finden sich in „Ramayana", obwohl dieses später entstandene Epos noch weit mehr von dem mystisch-lehrhaften Geiste des Priestertums durchtränkt ist. Auch das „Schahname" ist den Volksepen beizuzählen. Diese Dichtung umspannt den riesigen Zeitraum zweier Jahrtausende persischer Geschichte und verkörpert die ältesten Stammsagen der Perser, die zum Teil durch ihre Verwandtschaft mit andern Überlieferungen, so mit unserer Heldensage (Rustem und Sohrab, Hildebrandslied) ihr hohes Alter erweisen, das in die Anfänge arischer Volksgeschichte zurückführen muß. Bei einer unerschöpflichen Fülle der Gestaltung steht dem Dichter ein gewaltiger Reichtum an Tönen zu Gebote; er bringt mit wunderbarer Zartheit die Blüten des Herzens zur Entfaltung, beweist aber vor allem eine packende Kraft in der Dar-

ſtellung des Tragiſchen und Gewaltigen. Auch Schahname zeigt einen bunten Reichtum der Farben, eine vielfache Verſchlingung wechſelnder Bilder, auch Firduſi läßt ſeine Helden zu ungemeſſener Höhe emporwachſen. In lyriſche Töne aufgelöſt, im Dämmerlichte einer weltmüden Stimmung verſchwimmend, geben ſich die epiſchen Dichtungen Oſſians, des ſchottiſchen Barden. Es fehlt alle plaſtiſche Anſchaulichkeit, und die Kriegsthaten des Fingal ſpielen ſich in unbeſtimmten Umriſſen ab. Nirgends tritt eine Geſtalt hell und klar entworfen aus den Nebeln hervor, von einer anſchaulichen Zeichnung der Lebensverhältniſſe iſt keine Spur zu finden, dagegen erſcheint die Natur von eigentümlichem poetiſchen Dufte umſchleiert. Die angeſchlagenen Weiſen ſind oft von gewaltiger Erhabenheit und Tiefe. Man kann in gewiſſem Sinne die Dichtung Oſſians als Vorläufer des Childe Harold und der byroniſtiſchen Naturbetrachtung anſehen. Bei dieſen Dichtungen erweiſt ſich die Wahrheit unſerer Aufſtellung, daß der Baum eines lebenskräftigen Volksepos nur aus dem Boden jugendfriſchen, kulturfähigen Volkstumes heraus erwachſen kann. Noch mehr als den Geſängen Oſſians iſt der Mangel dieſes Untergrundes dem Volksepos der Finnen „Kalewâla“ und dem aus eſthniſchen Sagen entſtandenen „Kalewipoeg“ nachteilig geweſen; dieſe Epen rufen im ganzen den Eindruck verkrüppelter Gewächſe hervor, denen der Hauch der lebenſpendenden Sonne gefehlt hat. Wir haben alſo geſehen, daß ſich das Volksepos wie jede Kulturerſcheinung mit innerer Notwendigkeit entwickelt; nur der Hauptſtock eines Urvolkes, einer großen Sprachgemeinſchaft vermag es unter günſtigen Bedingungen hervorzubringen; deshalb haben weder die romaniſchen Miſchvölker (Italiener, Franzoſen, Spanier), noch die Nebenzweige der germaniſchen Völkerfamilie (Engländer, Dänen, Schweden, Norweger) ſeinen Bedingungen völlig gerecht werden können. Die ſlawiſchen Völker konnten bis zum heutigen Tage kein Heldenepos zeitigen, da ſie keine eigene Kultur ſelbſtändig zu

erzeugen vermocht haben. Eine besondere Art der epischen Volksdichtung ist das deutsche Tierepos (Reinhart Fuchs), vorzugsweise eine dichterische That des fränkischen Stammes. Diese Dichtung ist ein ursprünglicher Ausdruck der innigen Naturvertrautheit eines Urvolkes. Es war von Hause aus eine völlig naive Schöpfung ohne alle Nebenzwecke. Verhältnisse unseres Lebens sind mit dichterischer Unbefangenheit vermenschlichend auf die Tierwelt übertragen, wobei den verschiedenen Arten nach ihren bekannten Eigenschaften ein bestimmter Charakter beigelegt wird. Ursprünglich waren nur einheimische Tiere in der Dichtung vorhanden, sie wurde aber nach Frankreich verpflanzt, und dort trat der Löwe als König an die Stelle des Bären. Das Gedicht erfuhr alle möglichen Übertragungen und Erweiterungen und wurde namentlich vielfach satirisch verbrämt in einer 1498 gedruckten plattdeutschen Übertragung aus dem Holländischen unter dem Namen Reineke Voß allgemeiner bekannt. Reineke der Fuchs und Isegrimm der Wolf spielen in all' diesen Dichtungen die Hauptrolle. Die Erzählung ist in ihrer Art ungemein spannend und gewandt aufgebaut, die einzelnen Gestalten sind mit großer Feinheit entworfen und in ihren eigentümlichen Zügen festgehalten, vielfach spielt eine gewisse Schalkheit anmutig hinein. Die Goethesche Übertragung vermag nicht völlig einen Begriff von der Dichtung in ihrer ursprünglichen Reinheit zu geben, da die satirischen Bestandteile zu sehr vorwiegen und das Gedicht unverkennbar zum Spiegelbilde menschlicher Thorheiten und Schwächen wird.

Das Kunstepos unterscheidet sich vom volkstümlichen Heldengedicht dadurch, daß es dem Willensakt eines Einzelnen das Dasein verdankt; während das Volksepos mit innerer Notwendigkeit entsteht, geht also das Kunstepos aus freier Entschließung nach vorbedachtem Plane hervor. Ersteres entsteht durch einen Werberuf der Natur, letzteres durch ein Zauberwort des Meisters. Dem Dichter der volkstümlichen Epopöe

haben Tausende vorgearbeitet, er bemächtigt sich eines Stoffes, der Vielen vertraut ist, der in seiner umfassenden Weite den poetischen Gedankenkreis der Volksseele umspannt. Er dichtet also, wenn er diesen gegebenen Gehalt geistig belebt und zu einem Ganzen verschmilzt, für alle, die poetisch empfinden, während der Kunstdichter immer nur sein eigenes geistiges Leben, mag dasselbe auch noch so gewaltig sein, verkörpern kann, also erst eine Gemeinde an sich heranziehen, selbst erst den Boden für die auszustreuende Saat umpflügen muß. Ihm ist es, weil er keinen vorbereiteten Stoff findet, nicht möglich, das Wesentliche des geistigen Lebens einer Epoche zu einem Gebilde zusammenzufassen, er würde sonst ins Formlose verfallen; daher sieht er sich gezwungen, einen besonderen Gegenstand herauszugreifen, der ihn selbst zu begeistern und Begeisterung zu erwecken im Stande sein kann. Da nun die geistigen Interessen der Menschen nach allen Richtungen hin auseinandergehen, wird sich höchst selten ein Gegenstand finden, auf den sich eine allgemeine Teilnahme sammeln könnte. Dieser Fall kann nur eintreten, wenn große geschichtliche Bewegungen eine Nation auf das Tiefste erregen oder so erregt haben, daß die Erinnerung noch frisch und lebendig ist. Es geschah das, als Tasso sich das in Italien neu erwachte Feuer für die Befreiung des heiligen Grabes dichterisch zu nutze machte, und ein solcher Augenblick wird wieder eintreten an dem Zeitpunkte, da es gelingt, die bedeutendsten Erinnerungen des deutschen Einheitskampfes von den Befreiungskriegen bis zum Sturz des zweiten Kaiserreiches in einem Vollklange zusammenzufassen. Auch der Dichter des Kunstepos muß mit seinem Ich hinter den Gemälden, die er aufrollt, völlig zurücktreten; er pflegt wohl mit einer Einführung von seinen Absichten Kunde zu geben, läßt dann aber die Darstellung für sich selbst sprechen. Wo im Verlaufe der Handlung der Erzähler mit seinem Ich hervortritt, ist die Reinheit des epischen Stiles verletzt, ein Fehler, der auch an Scheffels „Ekkehard" zu tadeln ist. Um seine Aufgabe

lösen zu können, bedarf der Epiker — wir verstehen unter diesem von jetzt an nur den Dichter des kunstmäßigen Heldenliedes — reicher Menschenkenntnis, scharfer Beobachtungsgabe, reifer Urteilskraft für alle Verhältnisse des Lebens; mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, thront er gleichsam über den Wolken und spricht zu uns nur durch die Gebilde seiner gestaltenden Kraft. In gleicher Art, wie dem Stoff gegenüber, ist auch im Verhältnis zur Form die Lage des kunstmäßig dichtenden Epikers die weniger günstige. Der Volksdichter findet eine Form vor, die, wie man mit gutem Grunde annimmt, in Verbindung mit gesanglichem Vortrag in weitesten Kreisen Wurzel geschlagen hat; der Kunstdichter hingegen muß nach freiem Ermessen eine Auswahl treffen, und es wird ihm nicht leicht gelingen, eine Strophe zu finden, die sich allen Wandlungen seiner Stoffwelt anpaßt, da die sprachliche Vorarbeit fehlt. In dieser Hinsicht war Virgil im Vorteil, da er den von den Griechen ausgebildeten epischen Vers vorfand, wie ja überhaupt die Sage seinen Stoff für dichterische Bearbeitung bereits vorbereitet hatte. Deshalb ist Virgils Aeneis, obwohl das kunstmäßige Erzeugnis einer aus ihrer Besonderheit heraus dichtenden geistigen Persönlichkeit, doch nicht ganz ohne volksmäßige Bestandteile. Da die unbedeutenden nachhomerischen Versuche der Griechen nicht ernstlich in Frage kommen können, darf Vergilius Maro als der Schöpfer des eigentlich geschichtlichen Epos angesehen werden. Wenn auch sein Stoff sagenhaft ist, bleibt doch sein eigentlicher Gegenstand die Größe und der Ruhm Roms und der Cäsaren. Wo er die Liebe in ihrer leidenschaftlichen, verzehrenden Gestalt darstellt, pulst warmes Lebensblut in seiner Dichtung, hingegen tritt das eigentlich Epische, die Darstellung der Kämpfe und Fehden, in der Aeneis zurück und ist mit ungleich geringerer Greifbarkeit herausgestaltet, als bei Homer. Während der Genius des Homerischen Gedichtes aus jedem kleinsten Teile widerstrahlt, ist Virgils Dichtung ungleichmäßig gehalten, gelegentlich tritt sogar, wie

in der Episode Nisus und Euryalus, der Geist der verneinenden Zeitphilosophie in Gesprächen zu Tage, ein Anachronismus, der sich sicherlich nicht mit der Unbefangenheit des Dichters entschuldigen läßt. Dem Mittelalter wollte der große Wurf des geschichtlichen Epos nicht gelingen; eine Auferstehung feierte dieses erst in Torquato Tassos „Befreitem Jerusalem". Mit der nachwirkenden Macht der Begeisterung für die christlichen Gedanken der Kreuzzüge gestaltete er das weittragende und die Gemüter packende Unternehmen der christlichen Völker in einer farbenprächtigen, stolzgeschmückten Dichtung, in deren weitem Rahmen sowohl die Glut des christlichen Glaubenseifers, als die wilde Kampflust, das sinnliche Feuer, der berückende Zauber der Liebe und das Wohlgefallen am Wunderbaren, Zauberhaften seine Stelle fand. Wohl fehlt diesem Gedicht das echte Metall der Volksepik, hier zeigt die Dichtung allzu üppige Form, dort zerflattert sie in gestaltloser Begeisterung, dennoch aber nimmt das Epos in dem stolzen Gewande seiner Octaven bei seinem Reichtum an dichterischer Gestaltung und poetischen Bildern in der Weltlitteratur eine hohe Stellung ein. Wenn auch die Zeichnung der einzelnen Figuren selten eine lebendig kraftvolle ist, sind doch einige Liebesepisoden durch den Schmelz ihrer Farben von wunderbarem Reiz. Wie das „Befreite Jerusalem" sind auch Camoëns „Lusiaden" von einer willkürlich geschaffenen Göttermaschinerie belebt, welche die rein vermenschlichte Götterwelt Homers ersetzen soll. Während aber der auf dem kindlichen Glauben seines Volkes fußende Homer seinen Göttern die ewig wirkungsvollen Züge unseres Geschlechtes zu verleihen im Stande war und der Entwicklung der Leidenschaft in der göttlichen Natur, dadurch, daß er ihrer Äußerung weitere Grenzen setzte, größere Anziehungskraft verlieh, zeigt sich uns die christlich-heidnische Geisterschar des romanischen Epos nur als ein Heer blutloser Schemen, die auf den Wink des Meisters bald Heil, bald Unheil bringen müssen. Den „Lusiaden" indes kommt es zu Gute, daß sie von dem

zukunftsfreudigen Hauche einer thatkräftigen Zeit getragen werden; Begeisterung für die Größe Portugals, das von der Schwelle der neuen Zeit seinen siegreichen Arm über die Meere streckte, konnte wohl einen Dichter, der selbst an den Thaten seines Volkes teilgenommen hatte, zu klangreichen Gesängen entflammen. Der Hauptinhalt der „Lusiaden" ist bekanntlich die Entdeckung Ostindiens durch Vasco de Gama, ein Stoff, der in trefflichen Stanzen behandelt ist.

In der neueren Zeit läßt sich ein Ringen nach dem Ideal eines kunstmäßigen Epos nicht verkennen; Alfred Meißner hat in seinem „Ziska" die freiheitlichen Gedanken der Zeit in epische Form gegossen und seiner Dichtung durch die düster-unheimliche Gestalt des Helden, die magische Beleuchtung eine eigentümliche Anziehungskraft verliehen. Ossianische Nebel lagern halb verhüllend über dem Gedichte und verleihen diesem das Gepräge einer lyrisch angehauchten Rhapsodie des Zeitgeistes. Weit mehr episch gestaltend verfährt Robert Hamerling in seinem „König von Sion", dessen Stoff die Wiedertäuferbewegung ist. Ein bedeutsames Stück Weltgeschichte, voll inniger Beziehungen zur Gegenwart zieht an uns vorüber; die sociale Seite der reformatorischen Bewegung wird aufgerollt und ein lebensvolles Bild der wilden Umwälzung im empörten Münster entworfen. Diesen Dichtungen gegenüber hat Julius Grosses „Volkramslied" den einen Vorzug, daß sich Stoff und geistiger Gehalt völlig decken. Es ist schon betont worden, daß die deutsche Einheitsbewegung ein hervorragend epischer Stoff ist und mit Notwendigkeit ihren Bearbeiter finden muß. Julius Grosse hat den ersten Schritt auf dieser Bahn gethan. „Es ist der erste durchgreifende Versuch, ein modernes Heldengedicht im großen Stil zu schaffen. Das Epos umfaßt den Zeitraum von 1840—1871, und die persönlichen Schicksale des Helden sind mit den zeitgeschichtlichen Ereignissen eng verflochten. Erwin Volkram ist eine jener abenteuernden Persönlichkeiten, die durch den Verlauf der Ereig-

niſſe um die Mitte dieſes Jahrhunderts der Heimat entriſſen und in aller Welt umhergewirbelt werden. Sein Lebenslauf gemahnt in dem reichen Wechſel der Vorkommniſſe, in der Buntheit der Erſcheinungen an odyſſeiſche Irrfahrten, und trotz der ſcheinbaren Zielloſigkeit ſeiner Wanderungen gelangt doch eine höhere ſittliche Idee ſiegreich zur Geltung" (Heinze und Goette, Litt.-Geſch.). Der Dichter hat ſeine Aufgabe nur durch eine Reihe wechſelvoller Gemälde zu löſen vermocht; aber dieſe einzelnen Teile des Gedichts ſind vielfach von echt epiſchem Geiſte durchdrungen, und faſt immer iſt der Stoff in wahre Poeſie umgeſetzt; deshalb kommt dem „Volkramsliede", auch im Verhältnis zu der hohen Aufgabe, die ſich der Verfaſſer geſtellt hat, ein bedeutender poetiſcher Wert zu. Wohl den größten dichteriſchen Plan, der denkbar iſt, verfolgt Heinrich Hart in ſeinem auf 24 Bände berechneten „Liede der Menſchheit"; er will nämlich die kulturgeſchichtliche Entwicklung des Geſchlechtes der Erdenkinder dichteriſch darſtellen. Die vorliegenden beiden erſten in Ceylon und im Euphratthale ſpielenden Teile „Tul und Nahila" und „Nimrod" zeigen eine Größe der Anſchauung, die unbedingte Bewunderung einflößt. Das Wollen iſt rieſenhaft, und Harts Können bleibt nicht hinter dieſem zurück. Die Darſtellung iſt im einzelnen von packender Anſchaulichkeit, geſundes Naturgefühl offenbart ſich in prächtigen Schilderungen, und die tiefſten Regungen des menſchlichen Herzens ſind meiſterhaft veranſchaulicht" (Heinze und Goette, Litt.-Geſch.).

Eine eigentümliche Erſcheinung auf epiſchem Gebiete iſt die neue Bearbeitung der Nibelungenſagen durch Wilhelm Jordan. Er hat die verſchiedenen Überlieferungen der Völſungaſage, des Nibelungen- und Hildebrandsliedes mit ordnender Hand zu einem Ganzen verwoben, und der Eindruck ſeiner Schöpfung iſt in der That ein hochbedeutender. Nur einem Dichter von ungewöhnlicher Anlage konnte es gelingen, den ungeheuren Stoff zielbewußt zu geſtalten. Mit der Kraft in-

nerer Anſchauung verkörpert er die Helden der Sage, ſodaß dieſe uns menſchlich nahe treten, ohne ihren gewaltigen Zauber verloren zu haben, und der Geiſt einer alten Zeit weht lebensfriſch aus ſeiner Dichtung. Dennoch können wir Jordans Anſicht nicht teilen, daß mit der Schaffung eines aus unſerer volkstümlichen Sagenwelt geſchöpften Heldengedichtes die Bedingungen des Volksepos erfüllt ſeien. Wir können uns heute nicht mehr mit kindlicher Unbefangenheit in den Geiſt einer uns fremd gewordenen Zeit zurückverſetzen; unſere Heldenſage iſt erſt durch wiſſenſchaftliche Arbeit unſern Vorſtellungen wieder näher gebracht worden, iſt jetzt alſo nicht mehr in dem Sinne ein nationaler Stoff wie vor tauſend Jahren, da die Beziehungen zu unſerm inneren und äußeren Leben zu wenig unmittelbar ſind.

Das romantiſche Heldengedicht behandelt ſeinen Stoff, der der Abſicht dient, eine beſtimmte Anſchauung des Dichters zu verkörpern, mit einer gewiſſen Willkür. Es gilt hier, was bereits an anderer Stelle über die romantiſche Dichtung im allgemeinen geſagt wurde. Das Chriſtentum hat dieſe Poeſie in ihrer älteren Geſtalt mit ſtark geiſtigen Beſtandteilen durchſetzt, wie ſich das an dem tiefſten Kunſtepos des deutſchen Mittelalters „Parzival“ von Wolfram von Eſchenbach offenbart. Das Ringen einer deutſchen Jünglingsſeele, die durch Zweifel und ein weltlich ungebundenes Leben hindurch endlich zu einem feſten Zielpunkt gelangt, iſt in einem allegoriſch angehauchten, mit bunten Abenteuern ausgeſchmückten Rittergedicht dargeſtellt. Farbigen und reizvollen Auftritten gegenüber ſind ermüdende Längen zu verzeichnen. Im Gegenſatz zu dem geiſtlichen Zuge des „Parzival“ feiert Gottfried von Straßburg in „Triſtan und Iſolt“ den heitren Dienſt der Minne. Das Glück und die verzehrende Glut der Liebe iſt in dieſem ohne Abſchluß gebliebenen Werke mit ſatten Tinten veranſchaulicht, ohne daß eine gleichmäßig anziehende Durcharbeitung des Stoffes ſtattgefunden hätte. Während im „Par-

zival" das Rittertum seinen höchsten geistigen Gehalt zu veranschaulichen versuchte, unterstellte Ariosto diese Kulturerscheinung einige Jahrhunderte später in seinem „Rasenden Roland" der Betrachtung einer zweifelnden Ironie. Unter seinen mit ernsthafter Miene vorgetragenen Übertreibungen verfallen die vornehmsten Lebensformen des Rittertums, der Waffen- und Minnedienst, dem Fluche der Lächerlichkeit; mit reicher Einbildungskraft webt er aus allen möglichen Überlieferungen des Altertums und Mittelalters eine vielverschlungene, reichaufgeputzte Rittergeschichte, um über seine Gestaltung das grotesk verzerrende Licht halbverhüllten Spottes zu gießen. Zwischen diesen beiden Gegensätzen der schwärmerisch-mystischen Gottesverehrung des „Parzival", welche diese Welt aus dem Gesichtspunkte göttlicher Ideale betrachtet und leicht den klaren Blick für die gemeine Wirklichkeit verliert, und der zerstörenden, nur den eigenen zweifelnden Geist zur Geltung bringenden Dichtung des Ariost, bewegt sich die romantische Epik wie die romantische Dichtung überhaupt. Ganz im Geiste Arioists gehalten sind Wielands romantische Gedichte, unter denen der „Oberon" die erste Stelle einnimmt. Dagegen hält sich Esaias Tegnérs „Frithjofssage" in der Mitte zwischen beiden Richtungen; dieses Gedicht wird romantisch dadurch, daß der Dichter in die rauhe nordische Überlieferung eine neuzeitliche Art des Empfindens hineinträgt.

Das Epos der Weltbetrachtung ist entweder religiös, indem es sich an gegebene Lehrsätze und Überlieferungen des Glaubens anschließt, oder es ist philosophisch und erscheint dann als freie dichterische Ausgestaltung einer geistigen Weltanschauung. Ersteres hat besonders in der Litteratur der Vergangenheit geblüht, letzteres ist ein Kind unseres Jahrhunderts, hauptsächlich durch die Anregungen des Byronismus zur Entwicklung gelangt. Auf dem Gebiete des religiösen Epos steht an Bedeutung Dantes „Göttliche Komödie" allem voran. Die Weltanschauung des Mittelalters gelangt zu kraftvoller, streng

folgerechter poetiſcher Verdeutlichung. Die einzelnen Vorſtellungen greifen mit ſeltener Klarheit und Schärfe ineinander ein und der Plan des Weltbaues wird mit wunderbarer Übereinſtimmung des Gedankenganges dargeſtellt. Grundidee iſt die unerſchütterliche Macht und Hoheit der vergeltenden, ſorgſam abwägenden Gerechtigkeit. Die Wanderung des Dichters durch Hölle, Fegefeuer und Himmel verbindet eine Reihe von Bildern, welche das Walten der ſtrafenden und lohnenden Gottheit veranſchaulichen. Dieſe Bilder ſind ſtets in ſcharfen Umriſſen gehalten, meiſt grauſenhaft und ſchrecklich, hier und da aber von unausſprechlicher Zartheit und Anmut. Der erſte Teil, die Darſtellung der Hölle, iſt am bedeutendſten, die des Fegefeuers und Paradieſes von weit minderem Reiz, weil an Stelle farbiger Gemälde hier vielfach lehrhaft-dogmatiſche Erörterungen treten. Mit außerordentlicher Meiſterſchaft ſchließt Dante die Verhältniſſe ſeiner Zeit, namentlich das Parteigetriebe in den Städten Italiens ohne Schonung der Perſonen in den Rahmen ſeiner Dichtung ein, ſodaß ſich in dem gewaltigen Weltbilde die Zeit des Dichters im beſonderen ſcharf widerſpiegelt. In gleicher Art umſpannt Miltons „Verlorenes Paradies“ das Weltganze, eine Dichtung, deren Gegenſtand der Kampf des abgefallenen Lichtengels Luzifer mit ſeinen Heerſcharen gegen die göttliche Allmacht bietet. Ein ſehr feiner Zug des Dichters iſt es, daß er den Satan ſeiner himmliſchen Herrlichkeit nicht völlig entkleidet, ſondern ihm eine gewiſſe Teilnahme zu wahren vermag. Die Anlage iſt höchſt kühn und großartig, die Sprache meiſt gewaltig und packend, allein bisweilen ſinkt ſie zum Nüchternen herab, und die Darſtellung kommt in ſeltſamen Übertreibungen dem Barocken nahe. Das „Verlorene Paradies“, durch ein zweites, minder gelungenes Epos „Das wiedergewonnene Paradies“ ergänzt, kann in der Art, wie Sündenfall und Erlöſung aufgefaßt ſind, als ein dichteriſcher Ausdruck des engliſchen Puritanismus gelten, der hier die geſamte Geiſteskultur aller vorangegangenen Zeiten in

den Kreis seiner Betrachtung zieht und zu dichterischer Gestaltung bringt. Das jüngste der drei großen religiösen Epen, Klopstocks „Messias", ist am weitesten von poetischer Bewältigung des Stoffes entfernt geblieben. Dem Dichter fehlt trotz einer Fülle erhabener Gedanken die rechte Naivetät, das dichterische Feuer, um das Dogmatische in Anschauung umzuschmelzen. Der kühne, rednerische Schwung des Gottesgelehrten vermag die lebendige Gestaltung nicht zu ersetzen, und das heroische Versmaß der Alten will zu dem Inhalte des „Messias", der Evangeliengeschichte, nicht recht passen.

Unter den neueren Gedankenepen ist an erster Stelle Byrons „Childe Harold" zu nennen, eine Dichtung, die allerdings ihrer inneren Natur nach vorwiegend lyrisch ist und ganz in der subjektiven Anschauung des Dichters aufgeht; überhaupt weist die aus Äußerungen des Zeitgeistes hervorgegangene Poesie vielfach das Bestreben auf, die Grenzen der Dichtungsarten zu verwischen. Die eigentümliche Grundstimmung wird im „Childe Harold" auch auf den geringsten Gegenstand der Anschauung übertragen, und der pilgernde Harold ist niemand anders als der Dichter selbst, der über den Gräbern verfallener Herrlichkeit ein Lied von seiner inneren Zerrissenheit ertönen läßt. Weit mehr Gestaltung und Objektivität zeigt sich in den Epen von Nikolaus Lenau; unter diesen verkörpert „Savonarola" den Ernst des ringenden Gewissens und „Die Albigenser" den Freiheitskampf des Geistes gegen die Unterdrückung des Dogmenzwanges. Minder einheitlich in der Durchführung eines bestimmten Gedankens ist Robert Hamerlings „Ahasver"; hier ist die ewige Todessehnsucht, die keine Erhörung findet, dem glühenden Lebensdrang gegenübergestellt und so ein Zwiespalt in der Seele des Menschen versinnlicht, während desselben Dichters „Homunkulus" die Herzlosigkeit der Überkultur und der rastlosen Unruhe des Zeitgeistes in der satirisch gedachten Gestalt eines künstlichen Menschen verkörpert. Einen verwandten Stoff verwertet Rudolf von Gott-

schall in seinem „Merlin“. Wenn diese Dichter zunächst an Thatsachen des Seelenlebens anknüpfen, behandelt Sully Prudhomme in seinen Gedankenepen die auf mehr abstraktem Boden ruhenden Fragen des Seins, wie die Grenzen unseres Erkennens und die Zukunft des Menschengeschlechts in einer andern Welt und sucht in bildlicher Gestaltung eine Beantwortung dieser Fragen.

Das komische Epos bringt die ihm eigentümliche Wirkung durch Verzerrung der Formen oder starkes Auftragen der Farben hervor; in ersterem Falle hat es häufig einen satirisch-parodistischen Beischmack. Das älteste Gedicht dieser Art ist die griechische Batrachomyomachie, welche die Kriegsthaten der Helden von Troja durch Übertragung auf das Kleine und Lächerliche in einem Kriege der Frösche und Mäuse parodiert. Komische Eindrücke werden besonders durch den Gegensatz der winzigen und unbedeutenden Geschöpfe und dem Ton des Erhabenen, in dem ihre Thaten berichtet werden, hervorgebracht. Diesen Stoff hat Georg Rollenhagen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einer deutschen Bearbeitung unterzogen, die durch frische Lebendigkeit der Darstellung anzieht. Gleichfalls durch Übertragung größerer Verhältnisse ins Kleine wirkt Blumauers travestierende „Äneis“ und Immermanns „Tulifäntchen“, welches letztere Gedicht das gestaltlose nebelhafte Rittertum der Fouquéschen Romane verspottet. An dieser Stelle sind die Begriffe Parodie und Travestie klarzulegen; unter Parodie versteht man eine Dichtung, deren Komik darin zu suchen ist, daß ein wenig bedeutender Stoff in dem eigentümlichen, sofort erkennbaren Tone eines bekannten Gedichtes behandelt wird, während die Travestie den Stoff des Vorbildes beibehält, aber zur Erzeugung der Komik den Ton auf das Burleske herabstimmt. Übrigens können beide Bezeichnungen auch in weiterem Sinne begriffen werden, indem die verzerrende dichterische Behandlung sich bisweilen auch an irgend welchen Verhältnissen des Kultur-

lebens, an Erscheinungen in Staat und Kirche erprobt. Zur Travestie gehört Voltaires „Pucelle", ein Epos, das die schwärmerische Begeisterung für die sagenhaften Thaten des Mädchens vom Don Remy durch Verzerrung derselben in's Lächerliche zieht. Aus selbständiger Schaffenskraft hervorgegangen und deshalb trotz ihrer burlesken Form unter den genannten Dichtungen am höchsten zu stellen ist Kortums „Jobsiade"; ein köstlicher urwüchsiger Humor erquickt in diesem aus derbem Holze geschnitzten Gedichte, das den Lebenslauf eines verbummelten Studenten darstellt. Leider fällt der zweite Teil, in dem der Dichter seinen Helden wieder zu Ehren kommen läßt, durch trocken moralisierende Einschiebungen bedeutend ab, wenn auch Kortum darin einer richtigen Empfindung gefolgt ist, daß er den Widerspruch einer durch und durch komischen Darstellung und eines tragischen Ausganges aufhob. Diesem bescheidenen, sich in engen Grenzen haltenden Gedichte gegenüber ist der Humor in Byrons „Don Juan" vom geistigen Äther der Zeit getragen. Das Epos entrollt eine Reihe kecker, farbenprächtiger Skizzen, welche wir mit den skeptischen Augen des Dichters betrachten lernen, sodaß sie uns in eigentümlichem, wechselndem Licht erscheinen. Ein stark aufgetragener, burschikos verwegener, aber doch feiner Humor dient als Würze der Darstellung.

2. Das erzählende Gedicht.

Das erzählende Gedicht giebt sich als eine selbständige Weiterentwicklung bestimmter Seiten, bestimmter Darstellungsformen des Epos. Während das eigentliche Epos alle Stimmungen und Empfindungen in sich begreift und zwar besonders den Kampf und den Sturm der Leidenschaft, aber doch auch das stille Glück friedlicher Zustände schildert, hält die erzählende Dichtung sich an besondere Klangfarben und giebt nicht ein Bild des Lebens in seiner Gesamtheit, sondern eine poetische Versinnlichung eigentümlicher Zustände und Er-

eignisse. Die hochgehenden Wogen der Begebenheiten werden zu sanfterem Fluß herabgedämmt, nicht das allgemeine Schicksal von Völkern, sondern die Erlebnisse Einzelner werden uns vorgeführt, die Helden sind nicht mehr vorwiegend Vertreter der Gattung, sondern fordern eine mehr persönliche, in's Einzelne gehende Teilnahme. Die am entschiedensten ausgeprägte Form dieser Gattung ist das Idyll. Jene Augenblicke stiller Beschaulichkeit, welche im Epos als Ruhepunkte, als friedliche Oasen erscheinen, geben für das Idyll den Grundton an. Der Blick richtet sich mehr auf das Kleine, Bescheidene, und im Gegensatze zu dem aristokratischen Zuge des Epos ist das Idyll so recht eigentlich die Dichtung des friedlichen Bürgertums. Die epische Dichtung hat ihrer ursprünglichsten Natur nach Geschehnisse zu vergegenständlichen, die Aufgabe des Idylls aber ist es, Zustände zu veranschaulichen und uns Menschen kennen zu lehren; deshalb dienen auch die Ereignisse, welche der Idyllendichter geschehen läßt, weniger einer bedeutsamen Entwicklung der Handlung als dem Zwecke, uns tiefere Einblicke in die vorgeführten Zustände zu gewähren. Die still in sich ruhende Stimmung, welche das Idyll hervorzaubern soll, darf deshalb nicht durch gewaltsam eingreifende äußere Begebnisse und erschütternde Seelenkämpfe gestört werden. Es findet weniger eine Vorwärtsbewegung statt als eine sinnige Vertiefung in die vorherrschenden Stimmungen. Der tiefere geistige Gehalt des Menschenseins und die besondern Erscheinungen der Zeit können zur Geltung kommen, und es wird dies sogar bei dem Idyll, das die höchsten Anforderungen dieser Dichtart erfüllt, notwendig der Fall sein; aber ewige und zeitliche Fragen dürfen nicht als unüberwunden, unausgeglichen erscheinen, sondern sie müssen sich einer abgeschlossenen Weltanschauung einfügen, sich als von einem ruhigen Geiste bewältigt darbieten. Der Begründer der Idyllendichtung ist der Sicilianer Theokrit, der in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. lebte; seine Dichtungen sind als frische,

farbige Schilderungen des Landlebens vorbildlich geworden, wenn auch bisweilen an Stelle des rein Natürlichen ein Anstrich von erzwungener Schönfärberei tritt. Eine künstelnde Nachbildung gab Virgil in seinen „Bukolischen Gedichten", während desselben Poeten „Georgica", ein lehrhaftes Gedicht vom Landbau, in den eingewobenen Schilderungen erfreuliche, wahrhaft idyllische Naturgemälde bietet. In Deutschland äußerte sich die Schäfer- und Hirtenpoesie im 17. und im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in trostlosem Konventionalismus, der namentlich in den Hervorbringungen der Pegnitzschäfer und in Salomon Geßners süßlichen Idyllen zu Tage trat. Dieser Konventionalismus hat, nachdem er in der Dichtung abgewirtschaftet, im Kunsthandwerk weiter gelebt, wie man noch jetzt an hübschen Porzellanfigürchen sehen kann, die artig aufgeputzte Schäfer und Ähnliches darstellen.

Das Verdienst, das Idyll wieder auf den natürlichen Boden der Wirklichkeit gestellt zu haben, gebührt Johann Heinrich Voß. Dieser entwirft in seinem „Siebzigsten Geburtstag" und dem größeren Idyll „Luise" anschauliche Bilder des Lebens in friedsamer Abgeschlossenheit. Namentlich in ersterem Gedichte ist alles in goldige Kleinmalerei getaucht; besonders innerhalb der Kreise des gebildeten Bürgerstandes fühlt sich Voß' Muse heimisch, um hier ein ruhiges, gefestetes Glück des Familienlebens zu verbildlichen. Der Stoff ist unmittelbar aus der Lebenserfahrung und dem Anschauungskreise des Dichters herausgegriffen, das heiter-stille Familienleben eines Pfarr- oder Küsterhauses wird Gegenstand der Idylle. Freilich ist „Luise" nicht ganz von den Schlacken herkömmlich rührseliger Ergüsse freigehalten, und der Gesichtskreis erscheint für eine größere Dichtung immerhin gewaltsam verengt. Das an sich vollkommene Urbild der Idylle sollte erst Goethe in „Hermann und Dorothea" schaffen; er hat da weitergebaut, wo Voß die Grundsteine gelegt hat, und die Idylle so weit mit geistigem Gehalt erfüllt, als es möglich ist, ohne den

Rahmen der Art zu sprengen. Nicht ohne Grund ist als Mittelpunkt der sich abspielenden Vorgänge das Honoratiorenstübchen des Gasthauses einer kleinen rheinischen Stadt gewählt: hier bleibt einmal durch die Abgeschlossenheit eines kleinen Kreises die beschauliche Stimmung gewahrt, deren die Idylle bedarf, dann aber ermöglicht die Einführung verschiedener Personen, die als Typen bestimmter Menschenklassen gelten können, und deren Meinungsaustausch am Gasttisch die Aufnahme einer Fülle von geistiger Anschauung; wenn auch die am Stammtisch versammelten Männer keine bedeutenden Köpfe sind, geben sie sich doch als in ihrer Art voll entwickelte Menschen von ganz bestimmter Prägung; in ihren Gesprächen äußert sich ein gesunder, klarer Verstand, so daß Wahrheiten des Lebens versinnlicht werden und das Zeitliche zur Höhe des Allgültigen emporgetragen erscheint. Die Art der Fabel, die Goethe mit glücklichem Griff von Salzburger Flüchtlingen auf deutsche Opfer der französischen Umwälzung übertrug, ermöglicht es, daß die großen Weltbegebenheiten am äußern Saume des Bildes vorbeirauschend leise nachhallen, ohne störend und den Eindruck trübend in die Handlung einzugreifen. Zur Wiedergabe der in sich abgeklärten Idyllenstimmung hat sich bisher der Hexameter besonders geeignet erwiesen, doch würde wohl ein schöpferisches Talent auf diesem Gebiete zu einer neuen Form greifen. Das Idyll unserer Zeit harrt noch seines Meisters; es wäre eine Aufgabe von höchster dichterischer Bedeutung, in einem Idyll der Gegenwart die Wirrnis der Zeitströmungen, durch überlegene Betrachtung gelichtet, den Zwiespalt der Meinungen in etwas ausgeglichen erscheinen zu lassen; eine Vorbedingung würde sein, daß der Dichter diese Sichtung in seinem eigenen Kopfe vollzogen, für sich einen festen Pol in der Flucht der Erscheinungen gewonnen hätte. Eine solche Dichtung würde einer befreienden That gleichkommen, indem sie im Widerspruch zu dem zerstreuenden Getriebe unseres heutigen Lebens dem ruhebedürftigen Geschlecht

durch das Bild der Poesie das Ideal in sich gefesteter geistiger Abgeklärtheit aufrichtete, wie sie an ruhiger Stätte gedeihen kann.

Das Idyll weist, wie wir gesehen haben, ein ganz bestimmtes Gepräge auf, nicht so die poetische Erzählung. Sie ist eine epische Dichtung, die nicht die Wiedergabe des Welt- und Lebenskampfes in einer großen umfassenden Handlung anstrebt, deren Gegenstand bei seiner Besonderheit nicht als Widerspiel des gesamten Daseins gelten kann. Die poetische Erzählung spinnt ihren Stoff mit echt epischer Gemächlichkeit aus, doch kann sie an Umfang sehr verschieden sein; sie umfaßt Gedichte von der Ausdehnung eines kleinen aus dem Leben gegriffenen Vorgangs und solche, die eine verwickelte romanartige Handlung darstellen. Vom Epos unterscheidet sie sich also durch die größere Begrenztheit ihres Stoffes, vom Idyll dadurch, daß der Nachdruck mehr auf unmittelbarem Geschehen liegt. So wird die dichterische Darstellung anziehender Vorgänge in einem unserer Anschauung nicht vertrauten Landstriche, deren Eigentümlichkeit in der Wiedergabe einer besonderen ortseigentümlichen Farbengebung besteht, für uns kein Epos, sondern eine poetische Erzählung sein, weil wir von unserm Standpunkt aus das Fremdartige nicht als typisch für die Erscheinungsformen des Seins gelten lassen können. Das Stoffgebiet der poetischen Erzählung ist von ungeheurer Weite, da sie sich über alle möglichen Lebensverhältnisse ausbreiten kann; deshalb vermag sie die verschiedensten Tonarten anzuschlagen, und es gehört ihr eine außerordentlich große Anzahl von Dichtungen sehr verschiedener Natur an. Unter den poetischen Erzählungen, welche die deutsche Epik im Mittelalter gezeitigt hat, ist der „arme Heinrich" von Hartmann von der Aue am bedeutendsten angelegt. Die Treue und liebende Hingebung der Pächterstochter, die, um das Leben ihres Gutsherrn zu retten, ihren Leib dem mörderischen Stahl preisgeben will, ist ein wahrhaft dichter-

ischer Zug; wenn man sich über die Bedenken gegen das rettende Wunder hinwegzusetzen vermag, ist der Gesamteindruck ein höchst günstiger. Den urwüchsigen Ton des alten fröhlichen England, nicht ohne eine Beimischung höfischer Galanterie, wie sie das 14. Jahrhundert pflegte, stimmt Geoffrey Chaucer in seinen „Canterbury-Geschichten" an. In der Form einer Pilgerfahrt nach Canterbury, bei welcher in einer Gesellschaft von Reisenden ein jeder eine Geschichte zum Besten giebt, sind neben der die einzelnen Reisenden kennzeichnenden Einleitung 24 poetische Erzählungen aneinander gereiht, die von entschiedener Farbengebung, derber Sinnlichkeit, keckem Humor und gefälliger Gestaltungsgabe Zeugnis ablegen. In der neueren deutschen Litteratur hat die poetische Erzählung sehr reiche Blüten getrieben; bisweilen tritt freilich ein bestimmter Grundgedanke lehrhaft zu Tage. Um nur einige hierher gehörige Dichtungen zu nennen, seien angeführt: „Der Irokese" von Seume, „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Julius Sturm, „Schwäbische Kunde" von Uhland, „Psaumis und Puras" von Kopisch. Neuerdings ist die poetische Erzählung zu breiteren Gemälden erweitert und vielfach mit lyrischen Weisen durchsetzt worden, sodaß sich eine Zwittergattung zwischen Epik und Lyrik herausgebildet hat, die zwar den höchsten Gesetzen der Kunst nicht entspricht, aber einiges dichterisch Bedeutende hervorgebracht hat; wir erinnern nur an Wolfgang Müllers „Maienkönigin", Scheffels „Trompeter von Säckingen", Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt", Gottfried Kinkels „Otto der Schütz", Julius Grosses „Mädchen von Capri"; bei den beiden letztgenannten Dichtungen ist die epische Form der poetischen Erzählung unverletzt inne gehalten. — Aus der englischen Litteratnr sind die in das farbenbunte Gewand des Morgenlandes eingekleideten poetischen Erzählungen hier aufzuführen, die Thomas Moore unter dem Titel „Lalla Rookh" zusammenfaßte. Ferner ist eine außerordentlich packende Dichtung dieser Gattung Tennysons „Enoch

Arden." In ihrer Geschlossenheit und kraftvollen Entwicklung läßt diese Schöpfung einen entschiedenen Eindruck zurück. Unter den amerikanischen Dichtern pflegte besonders Longfellow die poetische Erzählung. Seine dichterische Behandlung einer Indianersage in „Hiawatha" spricht durch ein reiches Kolorit an. — Was nun den sogenannten Roman in Versen anlangt, so ist derselbe weiter nichts als eine breiter ausgesponnene poetische Erzählung, die ein Liebesverhältnis zum Gegenstand hat. Die besonderen Aufgaben des Romanes, der auf breitester Grundlage ein Bild des Kulturlebens eines bestimmten Zeitraumes in seinen feinsten Auszweigungen zu geben hat, kann die Dichtung in gebundener Rede überhaupt nicht lösen. Glutvolle, farben- und anschauungsreiche Liebesgeschichten in poetischer Form zeitigte die persische Litteratur; unter diesen ist Nisamis († 1180) „Chosru und Schirin" am beliebtesten geworden. Neuerdings haben im Anschluß an Byrons „Don Juan" namentlich Schack und Eckstein diese Gattung mit humoristischer Verbrämung gepflegt. Die Novelle in Versen ist in ihrem Aufbau und ihrem Gefüge der Prosanovelle völlig gleichartig und daher im Anschluß an diese zu nennen.

3. Balladen- und Märchen-Dichtung.

Die Ballade gehört zu den ursprünglichsten Arten dichterischer Hervorbringung. Ihre ältesten Bestandteile sind Naturerscheinungen, in denen der dichtende Volksgeist beseelte Wesen erkennt, Vorgänge im Weltall und auf unserer Erde, wie der Wechsel der Gestirne, der Jahres- und Tageszeiten, das Steigen und Fallen des Meeres, welche die Phantasie sich vergegenständlicht, indem sie dieselben auf das Maß irdischen und menschlichen Geschehens überträgt. So werden die Wolken, welche Sonne und Mond verfinstern, unsern Altvordern zu grimmigen Wölfen und verschlingen die Gestirne. Auf solche Weise entstand die Mythe von Göttern und gottähnlichen

Wesen, vielleicht die älteste Art der Dichtung, die zugleich lyrisch und episch ist. Mythen kann man als Grundsteine des Volksepos ansehen; zu einem einheitlichen Gebilde zusammengeschweißt, auf rein menschliche Verhältnisse übertragen und mit geschichtlichen Überlieferungen verquickt bilden sie den gewaltigen Körper der Epopöe. Neben diesen umfassenden Dichtungen erwachsen aber auch aus der Götterſage heraus begrenztere Gestaltungen, die sich um einen einzelnen Vorgang bewegen und die Naturerscheinung verbildlicht auf ein Geschehnis des Menschenlebens übertragen. Die Natur verkündet nun in unserm Norden ein stets wiederholtes Hinsterben, und diesen Zug hat der ernstgerichtete Sinn der germanischen Völker in der Ballade mit einer Zuspitzung nach dem Tragischen hin ausgestaltet. Die Einbildungskraft erfüllt die Natur mit unheimlichen Mächten, die den Menschen bedrohen und ihn, indem sie ihm in vermenschlichter Gestalt entgegentreten, dem Untergange weihen, andererseits können auch grausige Überlieferungen blutiger Thaten, die auf geschichtliche Hergänge zurückführen, den Gegenstand der Ballade liefern, häufig mag auch — wie beim Epos — Geschichtliches und Sagenhaftes mit einander verwoben sein. Es läßt sich behaupten, daß der Ballade ein düsterer Grundzug eigen ist, der die menschliche Willensfreiheit in Frage stellt und die Sterblichen als Spielball finsterer Gewalten erscheinen läßt, wie sich dies an den großartigsten Erzeugnissen der Art in der schottischen Ballade „Edward", der dänischen Dichtung „Herr Oluf", Bürgers „Lenore", dem „Erlkönig" und dem „Fischer" von Goethe sehr entschieden ausprägt. Die Darstellung der Ballade bewegt sich in Form liedartiger Strophen, die Handlung muß knapp und mit kräftiger Gedrungenheit entwickelt sein, sie kann entweder mit epischer Herbheit fortgeführt oder in eine mehr lyrische Stimmung getaucht sein; in ersterem Falle läßt sie, wie bei „Herr Oluf", die Handlung durch sich selbst wirken, die Stimmung ist nur ein Ergebnis

der Geschehnisse, im zweiten packt sie wie in „Edward“ und „Erlkönig“ unmittelbar durch die psychologische Entwicklung; in Goethes „Fischer“ ist die Auflösung in Empfindung am weitesten fortgeschritten, so daß sich diese Dichtung dem rein Lyrischen nähert. Ihren Namen hat die Ballade von dem altbritischen gwaelad (gespr. wallad), Volkslied.

Ein Kind der epischen Volkspoesie bei den romanischen Völkern ist die Romanze. Sie ist der Ballade gegenüber mehr heiter, kühn vorwärtsstürmend, zeigt weniger Empfindung, aber mehr Temperament als diese; dem Menschen weist sie größere Freiheit des Willens zu und strebt nach satten Farben, vollen Lichtwirkungen. Das Verhängnis mit seinem unheilschweren Walten tritt bei ihr mehr in den Hintergrund, in der Regel überwindet der Held die feindlichen Mächte, und sein Sieg ruft einen befreienden Eindruck hervor. Im ganzen ist es der Ballade gegenüber eine mehr äußerliche Weltansicht, ein höfischer Konventionalismus, welche die Romanze beherrschen; auch wo ein tragischer Abschluß eintritt, wird derselbe nicht mit gleicher innerer Notwendigkeit herbeigeführt und erscheint bisweilen als Ergebnis zufälliger Mißgeschicke. Vorbildlich für die Eigenart der Romanze sind die einzelnen Lieder des „Cid“; die Verdichtung zu einem Heldengedicht ist hier nicht gelungen, die Gesänge schließen sich aber doch so zusammen, daß eine einheitliche Wirkung zu Stande kommt. Zu den kennzeichnendsten Erzeugnissen der Romanzendichtung gehören in der deutschen Litteratur der lehrhaft angehauchte „Kampf mit dem Drachen“, „Der Graf von Habsburg“, ferner „Der Handschuh“, „Ritter Toggenburg“ von Schiller, Uhlands „Rudello“, „Castellan von Coucy“, „Don Massias von Galizien“, „Klein Roland“ und „Roland Schildträger“. Der höfische Geist des Rittertums, die ritterlichen Anschauungen von Gottesdienst, Minne und Waffenehre sind das geistige Element der Romanze.

Die Unterscheidung zwischen Ballade und Romanze gründet

sich auf den geschichtlichen Ursprung beider Gattungen; dieser Gegensatz ist aber im Lauf der Zeit vielfach getilgt worden, und zwischen den entschieden nordisches Gepräge aufweisenden Balladen und den mit südlicher Farbenpracht geschmückten Romanzen stehen zahlreiche Dichtungen in der Mitte, die weder völlig die kennzeichnenden Eigenschaften der einen, noch die der andern Art aufweisen. So trägt beispielsweise Schillers „Taucher" das leuchtende Gewand südlicher Pracht, während der Stoff ganz im Geiste der Ballade behandelt ist. Es muß deshalb als ein vergebliches Bemühen gelten, eine durchgreifende Scheidung zwischen Ballade und Romanze aufrecht zu erhalten, da vielfach gerade die wertvollsten Dichtungen dieser Art nach keiner Richtung hin scharf abgegrenzt erscheinen; es werden mithin im Anschluß an den Sprachgebrauch solche Dichtungen als *Balladen im weiteren Sinne* bezeichnet. Hierher gehören unter andern Goethes „Braut von Korinth", „Der Gott und die Bajadere", Schillers „Bürgschaft", „Kraniche des Ibykus", „Ring des Polykrates", „Gang nach dem Eisenhammer", Uhlands „Des Sängers Fluch", seine Balladen von Eberhard dem Rauschebart, Heines „Belsazar" und „Die Schlacht bei Hastings", Hebbels und Wildenbruchs balladeske Dichtungen.

Wie die Sage, die sich im Epos verkörpert, aus dem Mythus hervorging, ist das *Märchen* wiederum ein Kind der Sage. Aber es ist deren luftigster Niederschlag, es weiß nichts von geschichtlichen und örtlichen Bestimmungen und waltet frei im unermeßlichen Reiche der Einbildungskraft; nur einzelne eigentümliche Wendungen weisen auf die Göttersage zurück. Das Märchen hat etwas Traumhaftes in seiner Art, eine folgerechte Entwicklung der Handlung ist ihm fremd, es begünstigt wunderbare Verwandlungen und Ortsveränderungen und bewegt sich in größter Nichtachtung den Schranken des Raumes, der Zeit und den Gesetzen der Kausalität gegenüber. Doch aber liegt der Märchendichtung ein bestimmter

sittlicher Kern zu Grunde, bisweilen tritt sogar eine moralische Anschauung mit scharfer Zuspitzung zu Tage, wie in dem Märchen vom Aschenbrödel. Man kann behaupten, daß die sittliche Denkart eines Volkes sich in seiner Märchendichtung widerspiegelt; es läßt sich aus den Märchen der „Tausend und einen Nacht" orientalische Anschauungsweise erkennen, während unsere Märchen in ihrer sinnigen Schlichtheit aus der Empfindung unseres Volkes geschöpft haben. Die morgenländischen Märchen glänzen in überströmender Farbenpracht, das deutsche Märchen hingegen erscheint mehr aus der Tiefe kindlichen, einfachen Empfindens geboren. Das Kunstmärchen zeigt oft eine sinnbildliche Bedeutung und dient der Veranschaulichung einer bestimmten Wahrheit, wie dies namentlich bei den Dichtungen des Dänen Andersen der Fall ist, bisweilen giebt es sich aber auch in völlig naiver Weise. Von neueren Märchendichtern seien genannt Rudolf Baumbach, Heinrich Seidel, Richard Leander, Wolfgang Kirchbach. Die Legende ist eine sagenhafte Überlieferung aus der Heiligengeschichte des Christentums in dichterischer Form. Eine der sinnreichsten ist die Legende von Christophorus, der das Jesuskind durch das Wasser trägt. Namentlich das Mittelalter war in Hervorbringung von Legenden fruchtbar. Während das Märchen sich meist der ungebundenen Rede bedient, zieht die Legende in der Regel gereimte Form vor.

4. Epische Dichtung mit besonderer Zuspitzung.

Unter dieser Bezeichnung werden epische Poesien zusammengefaßt, die zwar in ihrer Unterordnung unter eine bestimmte Absicht nicht völlig freie Kunstschöpfungen sind, gleichwohl aber durch die Art der Stoffbehandlung dichterisch wirken. Hier ist zunächst die Fabel zu nennen. Es ist eine kurze Erzählung, die, meistens auf Vermenschlichung von Tieren und Pflanzen beruhend, eine allgemeine Wahrheit veranschaulicht. Diese ist in der Regel moralisch lehrhafter Natur und verbildlicht die

nachteiligen Folgen verkehrter Handlungsweise. Besonders bevorzugt werden von den Fabeldichtern die Tiere, weil wir mit dem Namen derselben bestimmte, entweder auf der Natur der Gattung beruhende oder, wie die Großmut des Löwen, konventionell gewordene Eigenschaften ohne weiteres verbinden. So ist der Esel das Bild der Halsstarrigkeit, der Fuchs das der Schlauheit und Tücke, und der Wolf erscheint als roher, gewaltthätiger Räuber; der Fabeldichter hat deshalb in der Regel eine besondere Kennzeichnung seiner Geschöpfe nicht nötig. Als unerreichtes Muster der Fabeldichtung gilt noch heute diejenige des Aesop; seine Fabeln sind von größter Gedrungenheit der Form und lassen den Grundgedanken scharf hervorspringen; eine liebenswürdige, plauderhafte Geschwätzigkeit entwickelt Lafontaine, dessen Fabeln in ihrer Ungezwungenheit vielleicht am meisten von allen wirkliche Poesie sind. Er hat in Deutschland viele Nachahmer gefunden, ohne erreicht worden zu sein; auch die Gellert'schen Fabeln stehen in ihrer hervordrängenden Lehrhaftigkeit den seinen bei weitem nach. Indes erhalten diese letzteren trotz der anhängenden nüchternen Nutzanwendung durch ihren gesunden Gehalt und manchen sinnigen Zug den Charakter echter Volkstümlichkeit. Lessing schließt sich in der kurzen und bündigen Form seiner Fabeln mehr der Aesopschen Dichtungsart an, der Grundgedanke ist zum Schluß entschieden zugespitzt und tritt deshalb mit größter Deutlichkeit hervor; der rein poetischen Wirkung indes ist diese Fassung nicht günstig. Die deutsche Fabel bedient sich meist freier Jamben mit beliebiger Reimstellung; nur Lessing giebt der Prosa den Vorzug.

Während die Fabel an einem besonderen Beispiel alltägliche Lebensklugheit veranschaulicht, die sich oft nur auf einen ganz bestimmten Fall beziehen kann, gestaltet die Parabel eine höhere geistige Wahrheit von allgemeinster Bedeutung in einem Bilde aus dem Menschenleben, sie ist also schon nach dem Stoffe, den sie behandelt, umfassender angelegt als die

Fabel. Die Fabel dient als Ausdruck des Zeitlichen, die Parabel als der des Ewigen, die Fabel belehrt freiwillig, die Parabel ist gewissermaßen die Antwort auf eine Frage. In ihrer tiefsinnigen Bildlichkeit ist sie aus dem Geiste des Orients erwachsen. Der größte Parabeldichter aller Zeiten ist Jesus, der namentlich in seinen Gleichnissen vom verlorenen Sohn, vom Pharisäer und Zöllner, vom Weinberg, vom Schalksknecht und vom Säemann mit wunderbarer Kraft und hohem Schwunge seine Lehre verbildlicht hat. Er entfaltet hier einen seltenen Reichtum dichterischer Einbildungskraft und läßt seine Gedanken den Hörer in einer Reihe von Bildern immer wieder in kennzeichnender Prägung vor die Seele treten, sodaß er sich durch eine Fülle von Anschaulichkeit mit siegreicher Macht des Gemütes bemächtigt. — In unserer neueren Dichtung hat die Parabel nur vereinzelte Blüten getrieben, vielfach in Anlehnung an morgenländische Stoffe. Ein höchst bedeutsames Gleichnis dieser Art ist „Der thörichte Mann" von Rückert, welches Gedicht das gedankenlose Dahinleben des Genußmenschen veranschaulicht; der gleiche Stoff ist übrigens bereits von dem mittelalterlichen Dichter Rudolf von Hohenems in „Barlaam und Josaphat" bearbeitet.

Die Allegorie dient zur Verbildlichung eines Zustandes; wie das gleichnamige Bild drückt sie etwas Geistiges durch Sinnliches aus, nur in einem sich zum vollen Gedichte erweiternden Rahmen; mithin ist sie auf sinnbildliche Darstellung angewiesen. In ihr ist am wenigsten Lehrhaftigkeit enthalten, da sie rein im Bilde aufgeht. Aus den gegenständlichen Vorstellungen, die sie bietet, sich das Geistige, den diese verkörpern, herauszudeuten, bleibt der Einbildungskraft des Hörers überlassen; doch muß eine folgerecht durchgeführte Übereinstimmung zwischen Bild und gedanklichem Inhalt bestehen. Diese Forderung ist in Schillers „Mädchen aus der Fremde" nicht erfüllt, so daß ein rein aufgehender Parallelismus nicht erkennbar und man nicht mit Bestimmtheit ersehen kann, ob in

dem Gedichte die Poesie, der Frühling oder die Liebe gemeint ist, da in keinem Fall völlige Übereinstimmung zwischen der etwaigen Grundvorstellung und deren Verkörperung vorhanden. Als klar durchgeführte und veranschaulichte Allegorien dürfen „Teilung der Erde", „Pegasus im Joche" von Schiller, „Bei einem Wirte wundermild" von Uhland, „Tragische Geschichte" von Chamisso gelten. Allegorische Bestandteile zeigt auch Uhlands „Merlin" und Mahlmanns beliebtes Studentenlied „Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust". Eine Unterart der Allegorie ist das Rätsel, welches die Eigenschaften eines Gegenstandes in tropischer Form umschreibt. Es ist dies ein artiges Gedankenspiel, das nur bisweilen unter der Hand eines echten Dichters zur Poesie werden kann; in Schillers Rätseln der Turandot ist dies geschehen.

Eine Dichtungsgattung, die nur aus dem Geiste der Zeit heraus gedeihen kann, ist die Satire. Unvollkommenheiten des Zeitalters, die das reine Ebenmaß des Natürlichen verletzen, bringt sie im Tone des geißelnden Spottes zur Darstellung, indem sie durch besondere Hervorhebung übler Zustände deren Mißlichkeit in helles Licht setzt. Sie kann gegen einen einzelnen gerichtet sein, doch wo sie in ihrer vollen Bedeutung zu Tage tritt, gestaltet sie sich zum gewaltigen Kulturbilde der Schwächen eines Geschlechts. Ein Haupterfordernis für den Satiriker ist es also, daß er über seiner Zeit steht und deren besondere Erscheinungen am Maßstabe des Vernunftgemäßen abzuschätzen vermag. Die Stimmung, aus der heraus er die Übelstände der Zeit betrachtet, wird er der epischen Natur der Satire gemäß in seiner Darstellung mehr durchschimmern lassen, als er ihr zu unmittelbarem Ausdruck verhilft. Doch auch in dieser Art kann sittliche Entrüstung und Ingrimm über Verkehrtheiten der Welt sich mit voller Kraft geltend machen; je bedeutsamer der Gegenstand des satirischen Hohnes ist, um so größer ist die Aufgabe der Dichtung. Die Römer insbesondere haben im Altertum die

Satire ausgebildet; als bedeutende Satiriker sind zu nennen Ennius, Horaz, Persius, Juvenalis. Der letztere steht durch den Mut seiner Gesinnung, durch die Schärfe seines Spottes, durch den eindringenden Blick für die Gebrechen des domitianischen Zeitalters allen voran. Während die ältere Satire sich an eine bestimmt abgegrenzte, vielfach jambische Form hielt, hat die neuere, wo sie umfassendere Gegenstände behandeln will, oft die Fassung des Romanes, des Märchens, der poetischen Erzählung gewählt. So verhöhnt Rabelais in seinem satirischen Roman „Gargantua und Pantagruel" die im Frankreich des sechzehnten Jahrhunderts umlaufenden Abenteurerromane und erweitert sein Gemälde zu einem Zerrbilde aller möglichen Mißbräuche der Zeit in Staat, Kirche und Volksleben, während der Engländer Jonathan Swift in seinem bedeutendsten Werke „Gullivers Reisen" seine satirische Welt- und Zeitbetrachtung in die Form einer märchenhaften Irrfahrt goß. Die bedeutendsten satirischen Dichtungen, welche die humanistische Bewegung und die Reformationszeit in Deutschland hervorbrachten, sind „Das Narrenschiff" von Sebastian Brant, sowie „Aller Praktik Großmutter" und „Gargantua" von Johann Fischart. Ersterer sammelt auf seinem „Narrenschiff" Urbilder aller möglichen menschlichen Thorheiten und Verkehrtheiten, wogegen der letztere sich an Rabelais Fabel anlehnt, aber der fremden Erdichtung das Gepräge seiner geistigen Eigenart aufdrückt. Als für sich bestehende Gattung hat die Satire in Deutschland verhältnismäßig wenig Pflege gefunden. Satirisch angelegt sind Wielands „Abderiten", Heines „Deutschland, ein Wintermärchen" und „Atta Troll". Ferner weisen einen satirischen Beisatz auf die Dichtungen von Lauremberg, Moscherosch, Immermann (Münchhausen), Börne, Platen, Glasbrenner. In gebundener Form hat in neuester Zeit Paul Schönfeld schneidige Satiren über alle möglichen gesellschaftlichen Mißstände der Zeit veröffentlicht, nur ist, wenn man einen höheren Maßstab anlegt, der Gesichtskreis

des Dichters nicht weit genug, er haftet zu sehr an Einzelheiten und gelangt nicht bis zur Wurzel des Übels. Die Begriffe der Parodie und Travestie sind bereits bei Betrachtung des komischen Epos erörtert worden.

5. Erzählende Prosadichtung.

Der Roman ist aus der Auflösung des Epos in die breitere und gemächlichere Darstellung der ungebundenen Rede hervorgegangen. Er stützte sich in seiner Entstehung nicht nur auf das Epos selbst, sondern verarbeitete den ganzen Reichtum der Sagendichtung, aus dem heraus das erstere entstanden war. So erwuchs eine umfangreiche, märchenhaft angelegte Romandichtung in den Zeiten des Verfalls der altgriechischen Kunst, und gleichfalls ging aus dem Verfall der mittelalterlichen Heldendichtung in Deutschland, Frankreich und Spanien ein bis in's Unendliche ausgedehnter Ritter- und Abenteuererroman hervor. Diesem Roman, als einem rein kunstmäßigen Erzeugnisse, ist die unbefangene Hingebung an die Wunder der Sage verloren gegangen, er strebt danach, das Übernatürliche allmälig in seltsame, überraschende Vorkommnisse umzuwandeln und möchte durch einen wirren Wechsel außerordentlicher Begebenheiten unterhalten. In ihren Ursprüngen giebt sich also diese Dichtform als ein Sensationsroman, der nur auf Unterhaltung hinwirkt und die eigentliche Aufgabe der Dichtkunst, das Leben wahrheitstreu darzustellen, ganz unbeachtet läßt. Diese Erscheinung erklärt sich dadurch, daß der Roman geschichtlich aus einer Zersetzung und Verwilderung der eigentlichen Epik heraus erwachsen ist. Das Altertum hat einen Roman von wahrhaft dichterischem Wert nicht gezeitigt, es ist über das lediglich Unterhaltende nicht hinausgekommen; erst die erweiterte Bildung der neuen Zeit hat diese Dichtform zur Befruchtung mit tieferem geistigen Gehalte geeignet gefunden. Die bequeme Form des Romanes hat sich passend erwiesen, das Bild des Lebens mehr ins Einzelne gehend aus-

zugestalten, als dies dem Epos möglich ist, und ein vollständiges Bild einer Kulturepoche zu geben. Er begünstigt eine Verästelung der Handlung nach allen Seiten hin und vermag leicht die vorübergehendsten und scheinbar unbedeutendsten Erscheinungen der Zeit in seine Darstellung zu verweben. Nicht große geschichtliche Bewegungen veranschaulicht der Roman, sondern die Erlebnisse einer Minderheit von Persönlichkeiten, und aus diesem Grunde vermag er alle einzelnen Teile des Bildes schärfer zu beleuchten. Allerdings kann er seine Helden in eine weltgeschichtliche Strömung hinein versetzen und hierdurch historische Geschehnisse erhellen, er ist aber nicht imstande ein vollständiges Bild einer Reihe von Thaten, einer großen Weltbegebenheit zu entwerfen. Dagegen ist es die eigentlichste Aufgabe des Romandichters, in die Breite gehend Zustände zu verbildlichen. Der Verzweigtheit des neuzeitlichen Kulturlebens gegenüber in seinen vielfachen und vielgestaltigen Daseinsformen ist es dem Heldengedicht, dessen Entwicklung nach vorwärts drängt, nicht möglich, den ganzen Reichtum der Erscheinungen zu umspannen, es vermag — im günstigsten Falle — nur den geistigen Äther einer Kulturepoche wiederzugeben; der Roman hingegen kann bei seiner schmiegsameren Gestalt und einer mehr in die Breite gehenden Darstellung auch die entgegengesetztesten Ausgestaltungen des Lebens in sich aufnehmen. So kann ein neuzeitlicher Roman ein Bild von dem Wettkampfe des Handels und der Industrie, der Arbeiterbewegung, den Strebungen der Wissenschaft, wie überhaupt von allen gesellschaftlichen, staatlichen und socialen Erscheinungen geben. Der Dichter wird seine Aufgabe gelöst haben, wenn es ihm gelungen ist, ein wahrheitsgetreues Spiegelbild der Strömungen und Zustände innerhalb bestimmter Lebenskreise zu bieten; er wird in seiner Art der umwälzenden Arbeiterbewegung gerecht geworden sein, wenn er die Socialdemokratie in ihren Vertretern so gezeichnet hat, daß dieselben das Wesentliche in den Anschauungen der unzu-

friedenen Arbeiterkreise zum Ausdruck bringen, er wird die Not der unteren Klassen in den Großstädten in seiner Art genügend veranschaulicht haben, wenn er in packenden Einzelbildern die Verhältnisse des Proletariats vor Augen führt; darin liegt eben die befreiende Kraft der Dichtkunst, daß sie das Empfundene oder Angeschaute in seinen wesentlichen Merkmalen versinnlicht, ihm einen bezeichnenden Ausdruck giebt, das Dunkel widerstreitender Vorstellungen lichtet. Doch über gestaltende Wiedergabe der Zustände in ihren bedeutungsvollsten Formen kann der Dichter als solcher nicht hinausgehen; wohl ist es ihm gestattet, seine Meinung über Lösung offener Fragen anzudeuten, aber dies wird nur gelegentlich geschehen und kann niemals eigentliche Aufgabe neuzeitlicher Dichtung werden. Die Kunst muß sich wie überall auch beim Roman Selbstzweck bleiben, sie muß gestalten und nicht belehren wollen. Die Verkennung dieser Wahrheit ist namentlich den Dichtungen der Jungdeutschen nachteilig gewesen.

Betreffs der Charakterzeichnung ist im Roman eine mannigfaltigere Prägung der verschiedenen Eigenarten erreichbar, die feineren Abstufungen verschiedener Individualitäten können besser zur Geltung kommen, weil der Einzelne mehr für sich steht, weniger als Vertreter einer Gattung gilt. So ist es auch dem Romandichter eher möglich, das Werden einer Persönlichkeit darzustellen, aus kleinen Zügen Schlüsse auf die Tiefe des Seelenlebens zu verstatten, wie dem Epiker; man denke in dieser Beziehung nur an die Entwicklung Ottiliens in den „Wahlverwandtschaften". Der Verfasser des Heldengedichts muß seine Figuren kraftvoll, mit wenigen scharfen Strichen vor uns hinzaubern, der Romandichter soll der Entwicklung menschlicher Gemütszustände im einzelnen nachgehen, seine Seelenkunde muß sich nicht nur am Bedeutsamen, Großen, sondern auch am Kleinen bewähren. Hierzu ist ihm der breit ausgesponnene, wechselvolle Dialog behilflich, der Gelegenheit giebt, der Denkart seiner Gestalten nach den verschiedensten

Richtungen hin zum Ausdruck zu verhelfen. Gegenstand des Romanes sind nun sowohl die besonderen Verhältnisse einer bestimmten Zeit (Scheffel, Ekkehard) als auch die ewig wiederkehrenden Vorgänge im menschlichen Innern (Wahlverwandtschaften); doch letztere sind das eigentliche Blut der Dichtung, und jedes äußere Geschehnis wird nur dadurch poetisch, daß es in Beziehung zum menschlichen Innenleben tritt. Der Roman, welcher nichts von den Geheimnissen des menschlichen Herzens wissen wollte, wäre kein Roman. Eine Schilderung irgendwelcher Zustände und örtlicher Verhältnisse, die nicht durch seelische Teilnahme in bestimmte Beleuchtung gerückt werden, ist dem Geiste der Dichtung zuwider. Unter den Empfindungen und Leidenschaften der Menschenseele, welche der Roman widerspiegelt, wird immer die Neigung der Geschlechter zu einander, als stärkste Äußerung des Lebenstriebes, im Vordergrund stehen. Ihre Entwicklung unter den mannigfaltigsten fördernden oder hemmenden Einflüssen des Lebens, ihr Zusammenstoß mit andern Leidenschaften giebt dem echten Dichter zu einer durchsichtigen Herausgestaltung eines mehr oder minder bewegten Seelenlebens Anlaß. Wollte man die Gedanken eines Menschen nach ihrem Inhalt ordnen, so würde sich ergeben, daß der bei weitem größere Teil seiner Vorstellungen auf Erwägungen der verschiedensten Art beruht, die eine tiefere seelische Teilnahme nicht erregen, ein bewegtes Spiel innerer Kräfte nicht veranschaulichen können; deshalb greift der Dichter aus der Gesamtheit der menschlichen Gedankenwelt solche Augenblicke heraus, in denen das Gemütsleben zu besonders reicher Entfaltung kommt; abgesehen von der Liebe ist es auch das Streben eines Menschen nach vorgesteckten Zielen, das dem Poeten die Gelegenheit giebt, ein Walten sittlicher Kräfte in der Menschenbrust zu veranschaulichen. Es wird ihm dies aber erst möglich, wo eine irgendwie außerordentliche Lage eintritt; erst wenn ungewöhnliche Hindernisse zu überwinden sind, ein Kampf zu bestehen ist, kommt der

Einzelne in die Lage, seine Eigenart zu bewähren; solche Augenblicke muß der Dichter verwerten. Er wird also beispielsweise einen Offizier nicht in seiner alltäglichen Berufsarbeit vorführen, sondern in Verhältnissen, die ihm Gelegenheit geben, seinen Charakter zu bethätigen. Mit einem Worte, der Romandichter wird aus der großen Zahl der dichterisch gleichgültigen Augenblicke eines Menschenlebens die weit selteneren Momente herausgreifen, in denen eine erhöhte Thätigkeit der Empfindung stattfindet. Diese Thatsache, daß der Dichter unter allen Umständen gezwungen ist, innerhalb der Erscheinungen des Lebens eine beschränkende Auswahl nach bestimmten Gesichtspunkten zu treffen, spricht gegen die Lehre des Naturalismus, welcher der Kunst die Aufgabe zuweist, das Leben wie es ist, in allen Einzelheiten mit wissenschaftlicher Treue wiederzugeben. Die Technik des Romanes ist im wesentlichen dieselbe wie die des Epos, nur daß der Romandichter uns nicht wie von einer erhabenen Warte den Gesamtverlauf der Dinge überschauen läßt, sondern den Leser mehr mitten in die Handlung hineinführt, sodaß der Überblick über das Ganze erschwert wird. Der Roman liebt eine Mehrzahl nebeneinander herlaufender Handlungen, doch so, daß eine innere Verbindung zwischen den verschiedenen Verzweigungen der Begebenheiten besteht. Seinem Wesen ist es ganz angemessen, wenn der Dichter die Spannung dadurch steigert, daß er an einem erwartungsvollen Augenblick die eine Erzählung plötzlich abbricht, um sich nach einer andern Seite hinzuwenden. Auch Überraschungen, Enthüllungen, geheimnisvolle Andeutungen über Vergangenes, die mit größter Behutsamkeit anzuwendende Einführung eines Unbekannten können die Teilnahme steigern, und es muß zugegeben werden, daß in dieser Kunst des Aufbaues der neuere Roman eine nicht unbedeutende Leistungsfähigkeit gezeigt hat. Aber es liegt die Gefahr der Einseitigkeit sehr nahe; ein Übermaß in Anwendung solcher Mittel führt zur sensationsmäßigen Mache, und bei den Romanen,

die vorzugsweise durch ihre Technik wirken, wird schließlich die Teilnahme eine rein stoffliche, der Verfasser fesselt nur durch das ungesunde Mittel des Nervenreizes. Außerdem ist eine Geschichte, die aus einem grauenhaften Gewühl von Blutthaten, Entführungen und allen möglichen Seltsamkeiten besteht, eine krasse Fälschung des Weltbildes. Es darf nie außer acht gelassen werden, daß der Wert eines Romanes in der lebenswahren Zeichnung des Seelenlebens liegt, und es stehen Dichtungen mit unbehülflichem, einfachem Aufbau, sofern sie wahre Menschen vorführen, hoch über den künstlichsten Gebilden einer Einbildungskraft, die nicht auf währer Anschauung des Lebens ruht. Der Roman ist einzuteilen in Zeitroman und geschichtlichen Roman.

Der Zeitroman ist aus unmittelbarer Anschauung der Erscheinungen hervorgegangen; der Dichter ist ein Kind der Zeit, deren Menschen er uns vorführt, er stellt also Verhältnisse dar, die ihm durch eigene Beobachtung vertraut sind. Hier giebt es nun zwei Wege. Der Dichter kann entweder seine Gestalten aus dem Zusammenhange mit der äußern Welt herausheben und sich auf die Darstellung einer seelischen Entwicklung beschränken, oder er entrollt uns in den Erlebnissen seiner Figuren ein Zeitgemälde. In ersterem Falle entsteht der psychologische Roman, dessen unerreichtes Muster Goethes „Wahlverwandtschaften" sind. Dieser Dichtung reihen sich in der Abgeschlossenheit der seelischen Vorgänge, wenn dieselben sich auch auf breiterem Grunde abspielen, Heyses Gesellschaftsromane „Die Kinder der Welt" und „Im Paradiese", ebenso Goldsmiths „Landprediger von Wakefield" an. In der Verflachung der Massenhervorbringung des Tages artet diese Gattung zum Familienroman aus, welcher lediglich der Unterhaltung dienen will und von einer Verinnerlichung seiner Gestalten nichts weiß. Der Kulturroman hingegen umspannt ein weiteres Gebiet; er wird seiner Aufgabe voll entsprechen, wenn er ein solches Bild vom Zeitalter des Dichters entwirft,

daß dieses durch seine Schöpfung kommenden Geschlechtern wieder lebendig werden kann. Seine Aufgabe ist es also, uns die Erscheinungen in ihrem inneren Zusammenhange vorzuführen und uns so in den behandelten Zeitraum hineinzuleiten, daß wir eine klare Anschauung von dem Geiste seiner Welt gewinnen. Der Kulturroman hat das Wesentliche der vielfachen Lebensformen einer Epoche in sich aufzunehmen und erfordert deshalb notwendig einen Reichtum an Gestaltung. Der älteste umfassende deutsche Kulturroman ist „Simplicius Simplicissimus" von Christoph von Grimmelshausen. Es ist dies ein buntes, lebensvolles, vielfach mit schreienden Farben gezeichnetes Gemälde der traurigen deutschen Zustände während des dreißigjährigen Krieges. Von neueren deutschen Kulturromanen sind besonders hervorzuheben Goethes „Wilhelm Meister", wenn auch die einheitliche Abrundung des Kunstwerkes nicht vorhanden, Gutzkows „Ritter vom Geist", obwohl hier der Dichter sich selbst nicht über das gährende Getriebe der Tagesmeinungen erhebt, Freytags „Soll und Haben", das Meisterwerk des neueren deutschen Kulturromanes, und Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" und „Martin Salander". Spielhagens auf dem Boden unserer Zeit ruhende Romane, wie „Hammer und Ambos" und „Die Sturmflut", sind nicht völlig dichterisch abgeklärt, sie leiden wie Gutzkows Dichtungen unter der befangenen Weltbetrachtung ihres Verfassers. Aus dem Bauernleben geschöpft sind die Stoffe der anschaulich gezeichneten und mit innerer Notwendigkeit entwickelten Kulturromane von P. K. Rosegger „Der Gottsucher" und „Jakob der Letzte". Um von den hierher gehörigen Werken der ausländischen Litteraturen nur die bedeutendsten zu nennen, sie auf die mit innerer Lebenswärme ausgestatteten und bis ins Einzelne fein durchgeführten Romane eines Dickens, auf die trostlosen Kulturgemälde von Iwan Turgeniew und auf Alphonse Daudets französische Sittenromane hinge-

wiesen. Die Romane von Emile Zola stellen vorzugsweise die Zersetzung und Fäulnis der Gesellschaft dar, ein Stoff, der nach den im ersten Teile entwickelten Anschauungen Gegenstand der echten Kunst nicht sein darf. Trotz seiner Irrtümer aber zeigt sich Zola in seinem Romancyklus „Die Rougon-Macquart" als ein Dichter von ungewöhnlicher Begabung.

Eine Abart des Kulturromans ist der humoristische Roman, der entweder allgemein menschliche Schwächen oder die besonderen Thorheiten einer bestimmten Zeit durch übertreibende Darstellung des Verkehrten in seiner Gegensätzlichkeit zum Naturgemäßen und Vernünftigen veranschaulicht. Wo diese Dichtung den Gipfel der Vollendung erreicht, wird sie zum Spiegelbilde der Einseitigkeiten eines Zeitalters oder eines Volkes. So zeichnet Cervantes in seinem „Don Quixote", indem er zunächst die Romane von den irrenden Rittern in's Lächerliche zieht, ein Urbild der Überspanntheit und einseitigen Geistesrichtung des spanischen Rittertums wie des spanischen Volkes überhaupt. Das Verkehrte und Unsinnige der Schwärmerei für eine schief erfaßte Idee wird noch besonders dadurch hervorgehoben, daß der Ritter in allen Dingen, die nicht mit seinem Wahn zusammenhängen, ein gesundes und gebildetes Urteil zeigt. Von außen her wird zudem der Wahn des Ritters durch das Widerspiel der schlau-einfältigen Denkart seines Knappen beleuchtet. In Deutschland hat der humoristische Roman eine solche weltumfassende Bedeutung nicht erlangt. Jean Pauls „Siebenkäs" und Friedrich Theodor Vischers „Auch Einer" stellen die inneren Widersprüche in der Natur eines nicht zur geistigen Abklärung gelangten Menschen, bei letzterem mit einer Schlußwendung zum Tragischen dar. Doch beide Dichter vermögen sich nicht frei gestaltend über den Stoff zu erheben. Fritz Reuter hat namentlich in seinem Kulturroman „Ut mine Stromtid" den Humor und die Gemütsart des norddeutschen Landmannes und Ackerbürgers trefflich verkörpert und in dieser Begrenzung

ein anschauliches Bild des Lebens entworfen. Gemütstiefer Humor waltet auch in den Erzählungen von Wilhelm Raabe.

Der geschichtliche Roman gründet sich im Gegensatz zum Zeitroman seinem Inhalte nach nicht auf persönliche Anschauung und Erfahrung des Dichters, sondern auf geschichtlich Überliefertes, auf die Ergebnisse gelehrter Forschung. Zwar ist es vor allem die Pflicht des Dichters, uns wirkliche Menschen vorzuführen, doch zu der seelischen Teilnahme, die wir an seinen Gestalten nehmen, kommt nun der Reiz des Fremdartigen, der Gegenwart Entrückten hinzu. Nicht die großen Ringkämpfe der Weltgeschichte vermag der Verfasser des historischen Romans zu gestalten, auch er ist auf die Darstellung der Geschicke Einzelner angewiesen, die nicht auf den Höhen der Weltgeschichte stehen, und von der Zeit, die er behandelt, läßt er uns weniger bedeutsame Thaten erfahren, als er Zustände verkörpert. Nichtsdestoweniger können die Weltereignisse wesentlichen Einfluß auf die Schicksale der Helden ausüben, sie können wie ein Wetterleuchten die Geschehnisse bestrahlen, als verkörpertes Verhängnis hervortreten, aber sie dürfen im großen und ganzen immer nur den Hintergrund des Gemäldes bilden.

Wohl kann der Dichter uns vom Geist eines Zeitalters, dessen Gepräge uns in einer reichhaltigen Litteratur überliefert ist, ein zutreffendes Bild entwerfen, aber die Hauptsache bleibt, daß wir in seinen Gestalten Fleisch von unserem Fleisch erkennen, und das Geschichtliche hat seinem Zwecke gedient, wenn es über die Darstellung eine bestimmte, eigenartige Beleuchtung gießt. Der Vater des neueren geschichtlichen Romanes ist Walter Scott, der in seinen meist an mittelalterliche Chroniken angelehnten Schöpfungen gestaltreiche, farbenbunte Bilder des altenglischen Lebens entwirft. In Deutschland bauten Wilibald Alexis und Karl Spindler den Scott'schen Roman nach verschiedenen Seiten hin weiter aus, und Scheffel schuf mit seinem „Ekkehard" trotz einzelner Schwächen des Romans

ein Muſter der Gattung, indem er durch kraftvolle Geſtaltung und Vertiefung der ſeeliſchen Vorgänge ſeiner Erzählung trotz des fernliegenden Stoffes zur unmittelbarſten Wirkung verhilft, während das Geſchichtliche nur als prächtiger Rahmen die Handlung umſchließt. Seitdem hat der hiſtoriſche Roman in Deutſchland mannigfache Blüten getrieben; ſo griffen Freytag, Jenſen und Dahn gleich Scheffel in die deutſche Vergangenheit zurück, während Ebers ſeine Stoffe vornehmlich der ägyptiſchen Geſchichte entlehnte. Von Anſchaulichkeit und einer Fülle innern Lebens zeugen Adolf Sterns geſchichtliche Romane „Camoëns“ und „Die letzten Humaniſten“; auch Wolfgang Kirchbachs Roman „Salvator Roſa“, ein treffliches Bild italieniſchen Kulturlebens im 17. Jahrhundert, muß hier genannt werden.

Während der in breitem Bette einherflutende Roman ein umfaſſendes Lebensbild zu geben hat, verſinnlicht die Novelle beſtimmte Geſchehniſſe, die ſie in ihrer reinſten Form gänzlich aus dem Zuſammenhange mit der umgebenden Welt herauslöſt und gewiſſermaßen auf einen Sockel hebt. In raſchem Zuge der Handlung ſteuert ſie auf ihr Ziel los, führt die Ereigniſſe zu einem Höhepunkte der Spannung und bewirkt dann durch die plötzliche, mehr oder weniger unerwartete, jedoch innerlich zu begründende Schickſalswendung die Löſung des Knotens. So ſind in der Novelle gleichſam zwei Strömungen vorhanden, von denen die eine an der Oberfläche, die andere mehr in der Tiefe wirkt, bis die Entwicklung mit innerer Notwendigkeit einen Widerſtreit derſelben und dann einen Ausgleich, die Ablenkung nach einer beſtimmten Richtung herbeiführt. Der Vater der Novelle iſt der Italiener Giovanni Boccaccio, der in ſeinem „Decameron“ hundert Erzählungen an einen Faden gereiht hat, indem er eine Geſellſchaft vor der Peſt geflüchteter Florentiner und Florentinerinnen in einem Landhauſe zuſammentreffen und einander die Zeit mit Erzählung von Geſchichten kürzen läßt. Dieſe kleinen Erzählungen nehmen durch die ſpielende Anmut der Darſtellung, durch gewandte Zuſpitzung und treffende

Charakterzeichnung für sich ein; diese Eigenschaften sind mit kecker Sinnlichkeit und einer gewissen Leichtfertigkeit der Weltanschauung verbunden. Später ist die Novelle von der halb anekdotenhaften Form, die ihr Boccaccio gab, zu ausgeführterer Gestaltung gediehen; eine fruchtbare Anregung, sie in Deutschland einzuführen, hat Goethe mit seinen novellistischen Erzählungen gegeben. Von den Romantikern hat Ludwig Tieck diese Dichtform geistvoll und mit einnehmender Darstellungsgabe behandelt, und gegenwärtig sind für uns die Novellen Paul Heyses, welche die verschiedensten Rätsel des Herzenslebens seelenkundig und in künstlerisch durchsichtiger Gestaltung behandeln, Muster der Gattung. Auf anschaulich stimmungsvoller Schilderung beruhen vornehmlich die Reize der Novellen von Adalbert Stifter; Theodor Storm und Wilhelm Jensen haben sich diesen Zug angeeignet und dabei seelische Vorgänge mit überzeugungsvoller Kraft dargestellt. Storms Talent reicht von der Wiedergabe halb träumerischer, von narkotischem Duft erfüllter Stimmung bis zur Versinnlichung des grausam Tragischen, während bei Jensen die weicheren Töne vorwiegen. Die Novelle in Versen, die gleichfalls Paul Heyse gepflegt hat, schließt sich im Gang der Entwicklung an die Prosanovelle an.

Die Dramatik.

Weſen und Aufbau der dramatiſchen Dichtung.

Das Drama ſtellt ſchon ſeiner Wortbedeutung nach eine Handlung dar, und zwar veranſchaulicht es dieſe ſo, wie ſie ſich im Leben zugetragen haben kann. Das Epos ſpricht nur mittelbar von Geſchehniſſen zu uns durch den Mund des Erzählers, das Drama aber führt uns die Begebenheiten als in der Gegenwart ſich abſpielend vor. Es vergegenſtändlicht alſo vor unſern Augen ein ſtätes Werden, eine unausgeſetzte Weiterentwicklung nach der Zukunft hin und führt uns auf der Bühne Bilder der Ereigniſſe des Lebens in ſprechender Greifbarkeit vor, ſodaß wir zu Zeugen dieſes Geſchehens werden und die abgeſpielten Vorgänge mit erleben. Der Nachdruck liegt aber im Drama auf der inneren Welt der Gedanken und Gefühle; minder die äußeren Ereigniſſe packen uns, als die ſeeliſchen Bewegungen der Helden, aus denen das Geſchehen hervorgeht. Dieſes Innenleben wird ſo machtvoll vor uns enthüllt, der echte Dramatiker läßt uns ſo eindringend die geheimſten und tiefſten Antriebe erkennen, welche die Handlungsweiſe ſeiner Geſtalten beeinfluſſen, daß uns das rein Stoffliche der Fabel weſenlos verblaßt;

die Endziele der Entwicklung erscheinen uns selbstverständlich, da wir ja alle innern Kämpfe und Erregungen mit durchlebt haben, als deren Ergebnis sich die äußeren Veränderungen darstellen. Bei der verstärkten und verinnerlichten Wiedergabe des Empfindungs- und Gedankenlebens, der leidenschaftlichen Erregungen Einzelner, verbietet sich eine gleichmäßige Ausführung des dramatischen Bildes nach allen Seiten hin; eine in sich zusammenhängende Gruppe von innern Vorgängen füllt unser Vorstellungsvermögen dermaßen aus, daß eine Ablenkung auf Fernliegendes den dichterischen Eindruck zerstören würde, und sich das ganze Kunstwerk also diesen Geschehnissen des Seelenlebens anschmiegen muß. So giebt das Drama kein vollständiges Weltbild, sein eigentlichstes Wesen besteht darin, die Widerspiegelung der Erscheinungen im Innern des Menschen, das Spiel der geistigen Kräfte und Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. In seiner Beschränkung auf ganz bestimmte innere Vorgänge kann das Drama einen Charakter vor uns nicht nach allen Richtungen hin entwickeln, nur bestimmte Saiten des Innenlebens hören wir ertönen, aber diese müssen aus den Tiefen des Gemüts hervorklingen, sodaß sich uns die innerste Natur der handelnden Personen offenbart. Ist diese Forderung erfüllt, sind die Äußerungen, in denen uns die Gestalten des Dichters ihre Denkart kundgeben, wirklich aus den innersten Gründen der Seele hervorgeholt, so werden uns die Charaktere der einzelnen Figuren als naturwahr, als durch sich selbst verständlich erscheinen können, obgleich die Beleuchtung ihres Innern ihre Strahlen nicht nach allen Seiten hin zu ergießen vermag. Der Dichter gewährt uns diesen Einblick dadurch, daß er seine Helden in einen Kampf verwickelt, der sie zwingt, die volle Macht ihrer Persönlichkeit zu offenbaren, den Kern ihres Wesens zu enthüllen. Kampf ist die Seele des Dramas, ein Widerstreit der Absichten und Strebungen zieht sich durch jede dramatische Dichtung hindurch, und je mehr die einzelnen

Gestalten inmitten dieses Kampfes stehen, um so mehr werden sie uns innerlich nahe gebracht; der eigentliche Held ist derjenige, der sein Ich, sein ganzes Dasein einsetzt und entweder zerschmettert oder zu seinem Ziele emporgetragen wird.

Man hat mit Aristoteles als den Zweck des Trauerspiels Reinigung der Gefühle durch Erregung von Furcht und Mitleid bezeichnet. Allein die Erklärung der Wirkung eines Dramas in der Beschränkung auf diese beiden Empfindungstöne ist zu eng. Vor uns auf der Bühne spielt sich die ganze Stufenfolge menschlicher Leidenschaften und Empfindungen ab, die alle einen Nachhall in unserm Herzen erwecken. Die nächste Wirkung des Dramas ist also die Auslösung einer unendlichen Reihe von Vorstellungen und Gefühlen wie sie der Gang des Stückes hervorruft. Nun bringt es die Anlage des Dramas mit sich, daß sich die Teilnahme vorzugsweise auf einen (in selteneren Fällen auf mehrere) Helden richtet. Aus der Seele dieses Helden heraus, in die wir ja die tiefsten und bedeutsamsten Einblicke thun, die in ihren kennzeichnendsten Regungen vor uns bloßgelegt wird, betrachten wir die Entwicklung der Dinge; unter den Gefühlen, die sich unserer bemächtigen, steht also Teilnahme für den Helden obenan. Wir kämpfen mit ihm im Geiste seinen Streit durch und setzen den widerstrebenden Mächten dieselben Empfindungen entgegen, die ihn beherrschen, sodaß unser Inneres eine Erregung durchzittert, ähnlich der, welche in Wahrheit den um sein Dasein, für seine höchsten Ziele Kämpfenden in bedeutsamen Augenblicken ergreift. Es ist hier auf das im ersten Teile des Buches über das Erhabene und Tragische Gesagte hinzuweisen. Die Wirkung des Dramas ist eine Bereicherung unseres Innenlebens durch eine Mannigfaltigkeit von Eindrücken, wie sie das Leben, von Zufälligem und Gleichgültigem abgelöst, selten rein herausbildet; diese Eindrücke lenken aber unsere Vorstellungen auf eine ganz bestimmte Bahn, auf der wir den Kampf eines gewaltigen

Menschenherzens mit durchfechten und dieses innerlich Erlebte uns geistig zu eigen machen. Wir durchfühlen mit dem Helden die allgemeinsten, tiefsten und bedeutendsten Regungen, deren Erdgeborene fähig sind: Liebe, Opfermut, Ehrgeiz, Begeisterung, Stolz, Freiheitsdrang; auf der andern Seite sehen wir mit banger Erregtheit und je nach Art der Gegner mit teilweiser Zustimmung, Abneigung, Entrüstung oder Abscheu das Spiel der Gegenpartei, welche den Helden zu Fall zu bringen sucht; sein Untergang ergreift uns mit tiefer Erschütterung, aber er darf uns nicht niederdrücken, es muß ein starker Rest von Befriedigung über die Bewährung eines sich selbst treu Gebliebenen, noch im Unglück Bedeutenden unserm Schmerz die Wage halten. Der Zweck des Dramas ist also, wenn man von einem Zwecke im eigentlichen Sinne überhaupt reden darf, die Entfaltung und Inthätigkeitsetzung seelischer Kräfte durch eine Welt des Scheins. Wenn somit das Drama dem Epos an Umfang des Dargestellten nachsteht, übertrifft es dasselbe durch die Unmittelbarkeit der Wirkung. Der Leser des Epos bleibt den dargestellten Begebenheiten gegenüber Beobachter, wie wir uns zu der Gesamtheit der Erscheinungen beobachtend verhalten und sie mit Bewußtsein auf uns wirken lassen können; der Zuschauer des Dramas wird aber in das Treiben und Wogen der Leidenschaften hineingerissen, sodaß er das Stück innerlich durchlebt.

Man hat das Drama als eine Verschmelzung der epischen und lyrischen Dichtung angesehen, hat aber hierbei zu wenig beachtet, daß das Dramatische ein Element für sich ist. Als unmittelbarer Ausfluß unserer Innenwelt steht es wohl der Lyrik nahe, umfaßt aber ein viel größeres Vorstellungsgebiet als diese und ist imstande, weit mannigfaltigere, mehr zusammengesetzte Seelenzustände darzustellen. Auch eine lyrische Stimmung bricht wohl an Ruhepunkten der Entwicklung in weicheren Ergüssen hervor, wie dies vielfach in Kalidasas „Sakuntala", in der Balkonscene von „Romeo und Julia",

in Schillers Dramen, so namentlich in der „Jungfrau von Orleans“ und „Maria Stuart“ und in Goethes „Faust“ der Fall ist. Solche lyrische Bestandteile dürfen indes nicht künstlich eingefügt sein, sondern sie müssen wie Blüten aus dem Stamm der Dichtung erwachsen. Bei vorwiegend lyrischer Stimmung jedoch würde ein kraftvoller Fortschritt der Handlung unmöglich werden, die scharfen Umrisse des dramatischen Geschehens müßten in Nebeln verschwimmen. Episch ist das Drama nur insofern, als es, wie das Heldengedicht, Begebenheiten zur Grundlage hat, die es aber nicht, gleich dem Epos, erzählt, sondern unmittelbar darstellt. Rein epische Erzählungen von Ereignissen z. B. die Botenberichte des griechischen Trauerspiels sind nur Hülfsmittel der Technik, die es dem Dichter ermöglichen, die Darstellung gewisser Geschehnisse zu umgehen. Durch eine zu häufige Anwendung dieses Kunstgriffs würde sich der Dramatiker seiner eigentlichen Aufgabe entziehen. Derselbe ist nur anwendbar für die Wiedergabe von Ereignissen, die sich für dramatische Vergegenständlichung nicht eignen. Um wahre Gebilde entwerfen zu können, muß der Dichter innerlich in seinen Gestalten leben, deren Fühlen und Denken muß ihm anschaulich vor der Seele stehen, sodaß er aus einer lebendigen Auffassung heraus Figuren schafft, die uns durch ihre folgerechte Durchführung, durch die Übereinstimmung ihres Denkens und Thuns als Menschen von echter Körperlichkeit erscheinen. Dabei darf uns nichts dunkel bleiben, alle Triebfedern des Handelns müssen erkennbar sein, das Gewebe von Ursache und Wirkung, aus dem sich das Drama zusammensetzt, muß klar vor uns liegen. Das Genie wird oft blitzartig, durch wenige bezeichnende Worte einen Charakter beleuchten, wie uns Mephistos „Sie ist die Erste nicht“ Blicke in einen Abgrund satanischer Bosheit werfen läßt. Die poetische Gerechtigkeit im landläufigen Sinne wird man nicht anerkennen dürfen; wie im Leben sehr häufig das Gute, Edle unterliegt und das Schlechte obsiegt, mag dies auch im

Drama geſchehen. Allein nicht nur vom äußern Erfolg hängt es ab, ob wir uns erhoben oder niedergedrückt fühlen: es giebt eine innere Befriedigung, die aus dem Bewußtſein der Übereinſtimmung mit einer ſittlichen Idee hervorgeht und auch dem Überwundenen treu bleibt; ſo iſt der dem Schaffot zugeführte, in der Verfechtung ſeiner ererbten Rechte überwundene Konradin im Grunde glücklicher als ſein Sieger, ſo iſt der in ſeinen hochfliegenden Plänen geſcheiterte Marquis Poſa mehr mit ſich zufrieden als der vereinſamte König Philipp; dieſe höhere Gerechtigkeit, wie ſie das Leben zeigt, ſoll uns der Dichter veranſchaulichen, nicht aber eine ſpießbürgerliche Moral, die das Gute belohnt und das Schlechte beſtraft ſehen will. Im Drama beſonders vermag ſich das Walten ſittlicher Mächte zu offenbaren. Freilich ſoll uns der Dichter nicht bevormunden und gewaltſam auf einen beſtimmten Standpunkt hindrängen wollen, aber er ſoll die ſittlichen Geſetze, auf denen das Menſchendaſein beruht, hervorleuchten laſſen; zu unſerm Innern ſpricht er namentlich durch den Mund derer, die rein menſchlicher Teilnahme am würdigſten erſcheinen. Seinen Stoff kann der Dramatiker ſowohl frei erfinden als ihn der Geſchichte, der Sage, dem Leben der Gegenwart oder auch andern Dichtungen, Dramen, Epen, Novellen entnehmen. Nicht der Gegenſtand an ſich iſt beſtimmend für den Wert der Dichtung, ſondern die Art der Ausführung, die Fülle innern Lebens, die der Dichter in ſeine Form hineingießt. Eine bedeutſame Rolle ſpielen in der Dramatik geſchichtliche Stoffe. Hier hat der Dramatiker uns mit der Darſtellung geſchichtlich merkwürdiger Charakterzüge, die uns heute nicht mehr verſtändlich ſind, zu verſchonen, er martere uns nicht mit der langweiligen Römertugend eines Brutus und Cato, nicht mit der Unmenſchlichkeit der Mutter des Pauſanias, die ihren Sohn einmauern half, er hebe vielmehr das allgemein Menſchliche hervor; weit eher wird es ihm verziehen, wenn er mit einiger Naivität die Denkart ſeiner Zeit auf eine fern-

liegende Epoche überträgt, wie ein Shakespear seinen Römern eingefleischte Engländer darstellt, ohne daß sie uns deshalb minder gewaltig erschienen. Ja, man darf behaupten, daß jede wahrhaft bedeutende dramatische Dichtung vom Geiste der Zeit, in welcher sie entstand, angeweht sein muß; in den Meisterwerken der dramatischen Kunst vermählt sich das allgemein Menschliche mit dem Besonderen der Zeit, und das Letztere, aus unmittelbarer Anschauung und Empfindung hervorgegangen, wird auch für die Nachwelt verständlich bleiben. So wird gerade der bedeutende Dramatiker einen fernliegenden Stoff in der Spiegelung des Zeitgeistes betrachten und ihn uns hierdurch mit magnetischer Kraft näher bringen, weil ihm seine Kunst die Verpflichtung auferlegt, stets unmittelbar aus seiner innern Welt zu schöpfen. Es ist uns trotz aller gegenteiligen Behauptungen in Wahrheit nicht möglich, uns völlig in den Geist einer uns fremden Zeit zu versetzen, geistige Teilnahme kann in uns — wo nicht das zu allen Zeiten verständliche ewig Menschliche in Frage kommt, — nur durch Anknüpfung an unsere Verhältnisse und Lebensbedingungen erweckt werden; so spricht aus Shakespeares Dramen der thatfreudige Geist des Zeitalters der Elisabeth, aus Schillers Bühnendichtungen das Ringen der Volksseele nach geistiger Befreiung, und Goethes Faust bringt die tiefsten Gedanken des philosophischen Jahrhunderts zu dichterischer Verkörperung. Und warum üben die Dramen der griechischen Tragöden noch heute ihren tiefgehenden Zauber auf uns aus? Weil sie bei aller Tiefe des rein Menschlichen vom Geiste ihrer Zeit beseelt und daher mit innerem Leben erfüllt sind. Die höchste Aufgabe der dramatischen Dichtkunst ist, den tiefsten Inhalt menschlichen Strebens auf gesellschaftlichem, staatlichem, kirchlichem und geistigem Gebiete in der besonderen Auffassung einer Epoche darzustellen, sodaß eine wahrhafte Blüte der Bühnendichtung nur auf dem Boden einer Kultur möglich ist, die wenigstens in einer dieser Richtungen bestimmte Ideale

kennt. In der Behandlung seiner Stoffe verfährt der Dichter mit völliger Freiheit der Gestaltung, nur daß er nicht gegen allbekannte geschichtliche Thatsachen verstoßen, sich keine Versündigung gegen Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit zu schulden kommen lassen darf. Einen besonders auffallenden Verstoß gegen fest bestimmte zeitliche, im weitern Sinne auch einen solchen gegen örtliche Verhältnisse bezeichnet man als Anachronismus. Nur in der satirischen Dichtung besitzt derselbe eine gewisse Berechtigung.

Es ist eine Thatsache, daß die dramatische Dichtung in ihrem Aufbau ganz bestimmten Regeln unterliegt, daß der Dramatiker die Geschehnisse nach einer besonderen Art der Anordnung aneinander reiht, daß eine kunstmäßige Zuspitzung der Entwicklung und dann wiederum vom Höhepunkte an eine allmälige Auflösung des Knotens stattfindet. Die Sprache des Dramas ist in mehrfacher Hinsicht von der des gewöhnlichen Lebens verschieden, sowohl durch Einführung des Monologs, der gebundenen Rede, als auch durch einen höheren Schwung der Ausdrucksweise. Die naturalistische Kunstrichtung hat nun eine Theorie hervorgebracht, nach welcher das Drama vollständig in einer getreuen Wiedergabe des alltäglichen Lebens aufgehen soll. Im Anschluß an Zolas Aufstellungen und Ibsens Beispiel versucht man auch auf der deutschen Bühne ein naturalistisches Drama einzubürgern, das die Scenen ohne innere Gliederung — angeblich nach dem Vorbilde der Wirklichkeit — kunstlos aneinanderreiht, Monolog und gebundene Form gänzlich verwirft und mehrfach in seinem Verismus (wir sagen in seiner Wirklichkeitssucht) so weit geht, daß es die alltägliche Umgangssprache mit all ihren Fehlern und Unregelmäßigkeiten, wie sie sich auch in der Ausdrucksweise der Gebildeten finden, mit ihren halbverschluckten Sätzen, unrichtigen Wendungen, mundartlichen Formen getreu nachbildet. Es kann hier nur darauf hingewiesen werden, daß der Naturalismus auch in dieser Aus-

gestaltung seiner Idee in keiner Weise entspricht, indem er aus einer Menge von Geschehnissen wesentlich Erscheinendes herausgreift, sodaß hier immerhin ein Idealisieren (die Ausscheidung einer Mehrzahl von Begebnissen zu Gunsten einer darzustellenden Minderheit) stattfindet, gegen dessen Bedeutung die Zugeständnisse an die Wirklichkeit nicht aufkommen. Der Naturalismus behauptet, wissenschaftlich zu verfahren. Was aber giebt bei der Auswahl seiner Gebilde aus dem weiten Reiche des Geschehens die Gewähr für seine Wissenschaftlichkeit, da doch diese Auswahl keine Methode erkennen läßt, wohl aber eine besondere Vorliebe für das Faule, Versumpfte, Zerfressene?

Die eigentümliche Bauart des Dramas ist das Ergebnis geschichtlicher Entwicklung; sie beruht auf der Einteilung in drei oder fünf Aufzüge (Akte). Ob eine Drei- oder Fünfteilung stattfindet, hängt von dem größeren oder geringeren Umfange des Stoffes ab, ist aber im Grunde unwesentlich. Als die drei Hauptteile des Bühnenwerkes kann man den Aufstieg (erster oder erster und zweiter Aufzug), den Höhepunkt (zweiter oder dritter Aufzug) und den Abstieg (dritter oder vierter und fünfter Aufzug) bezeichnen. Bei einem Gegenstande von geringer Ausdehnung können auch wohl alle Teile in einen Akt zusammengedrängt sein. Der Aufstieg stellt die Entwicklung der Handlung bis zum entscheidenden Zusammenstoß oder zum entscheidenden Entschluß des Helden dar. In ihm bietet der erste Aufzug (wir legen die Fünfteilung als für das Drama großen Stils maßgebend zu Grunde) die Einführung oder Exposition. Hier werden wir mit den Verhältnissen, in denen der Held lebt, den Widerwärtigkeiten, die ihn umdrohen, bekannt gemacht. Dieser Aufgabe kommt Shakespeare im Anfange des ersten Aufzuges von „Romeo und Julia" meisterhaft nach, indem er den Gegensatz der beiden Häuser Montague und Capulet sogleich durch einen Streit der beiderseitigen Dienerschaft veranschaulicht und

die Familienfeindschaft, die für die tragische Entwicklung des Stückes ausschlaggebend ist, durch Einmischung der Herrn in diesen Handel neu entfacht werden läßt. Der zweite Aufzug enthält die Steigerung. Hier verschärfen sich die Gegensätze mehr und mehr, es findet häufig schon ein Kampf statt, der auf die Hauptentscheidung hinführt, als ein Vorspiel derselben gelten kann. Vielfach, besonders im geschichtlichen Drama größter Anlage, so in Shakespeares Königsdramen, lehrt uns der erste Akt die Lage und Strebungen der einen, der zweite die der andern Partei kennen, und im dritten prallen dann beide mit unwiderstehlicher Wucht zusammen. Bis zum Höhepunkt muß alles zur Hauptentscheidung vorbereitet sein, und hier findet dann im dritten Akt ein Konflikt, ein innerer oder äußerer Kampf statt, der für das Loos des Helden bestimmend wird. Der Abstieg geleitet von der höchsten Spannung bis zur Lösung des Konfliktes in einem bedeutsamen Vorgange, dem Siege oder Untergange des Helden. Die eigentliche Entwirrung des Knotens fällt dem vierten Aufzuge, der Peripetie zu, einer plötzlichen, aber mit innerer Notwendigkeit herbeigeführten Schicksalswendung, welche die Entwicklung in eine bestimmte Bahn drängt und im fünften Aufzuge die Katastrophe herbeiführt. Diese, die Vollziehung des in den vier ersten Akten angebahnten Geschicks, entscheidet endgültig das Loos des Helden und führt eine völlige Auflösung der Verwicklung herbei. Der vorwärts drängenden Natur des Dramas, seinem Streben nach Zuspitzung entspricht es, daß am Schluß der Aufzüge das Wesentlichste des Inhaltes noch einmal in einer kraftvollen Wendung zusammengefaßt wird, sodaß dieser Grundton beim Eintritt neuer, die Handlung fördernder Ereignisse nachklingt. Die Aufzüge werden wiederum in Auftritte oder Scenen eingeteilt, die durch das Erscheinen oder Abgehen von Personen auf der Bühne bestimmt werden. Sowohl das Auftreten wie das Verschwinden der Spieler muß innerlich be-

gründet sein, wie sich überhaupt alles im Drama nach strengster Folgerichtigkeit abzuwickeln hat. Die Wechselrede (der Dialog) ist die Form, in welcher sich die dramatische Entwicklung vornehmlich abspielt. In ihr muß sich die Besonderheit jedes Einzelnen offenbaren, die ganze Bedeutung der Geschehnisse widerspiegeln. Die volle Gewalt seiner Sprache hat der Dichter in der Wechselrede zu entfalten und an der rechten Stelle die tiefste Leidenschaft des Empfindens zum Ausdruck zu bringen; er muß alle Tonarten von weicher Innigkeit bis zu fesselloser Glut beherrschen, und so zaubermächtig die Seele des Hörers im Wechsel der Gefühle leiten. Das Selbstgespräch (der Monolog) nimmt im Drama eine wichtige Stellung ein. Es wird für den Dichter zum Mittel, uns die innersten Triebfedern des Handelns seiner Gestalten zu offenbaren. Nicht zu leugnen ist, daß ein Halten von längeren Selbstgesprächen bei Personen von regelrechter Geistesverfassung kaum vorkommt; aber das tiefste Innenleben eines Menschen kommt im Wechselgespräch, das immer durch bestimmte Rücksichten auf die Persönlichkeit des Angeredeten bedingt und eingeengt wird, nicht genügend zur Geltung; daher nimmt sich der Dramatiker die Freiheit, die Gedankenreihen, die sich als stumme Erwägungen im Innern ablösen, den Hörern durch das Wort zu vermitteln. Der Dichter ermöglicht es so durch eine lediglich äußerliche Abweichung von den thatsächlichen Daseinsformen, indem er seine Helden laut denken läßt, uns die letzten Beweggründe ihrer Handlungsweise kund zu geben. Wollte man das Selbstgespräch verbannen, so müßte sich der Dichter unter Umständen eine wirkliche Abweichung von der Naturwahrheit zu schulden kommen lassen, wenn er nicht darauf verzichten mag, uns die innerste Seele seiner Gestalten zu öffnen. Er müßte den Helden seine geheimsten Gedanken einem andern mitteilen lassen, ihm oft eine seinem Charakter gänzlich unangemessene Vertrauensseligkeit beilegen. Wem könnte Wallenstein wohl

seine innersten Planungen, seine letzten Antriebe offenbaren? Er würde durch Mitteilung derselben zum geschwätzigen Alten herabsinken, nicht mehr Wallenstein sein. Man hat sich also das Selbstgespräch als eine Widerstrahlung des Seelenlebens vorzustellen. Es kann dazu dienen, uns frühzeitig mit folgenschweren Entschließungen des Helden bekannt zu machen, sodaß wir ihn ganz und gar verstehen und hierin seiner Umgebung vorauseilen. Im allgemeinen sind immer nur wenige Personen auf der Bühne thätig, was darin seinen Grund hat, daß der Hörer nur der Unterredung von zweien ausreichend zu folgen vermag; doch kann bei Darstellung von Volksauftritten, Straßenscenen, Heereszügen, Versammlungen auch eine größere Anzahl von Spielern auf der Bühne vereinigt werden. solche Auftritte dienen vornehmlich malerischer Wirkung, dürfen aber die Teilnahme nicht von der Haupthandlung ablenken. Aus den Bühnenwerken der griechischen Klassiker hat Aristoteles für das Drama die Lehre von den drei Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung als Grundgesetz aufgestellt. Über die Einschränkung des Ortes und der Zeit hat sich das altenglische und das ältere spanische Drama mit völliger Nichtachtung hinweggesetzt, während die französische Bühnendichtung in ihrer Blütezeit mit großer Strenge an den Satzungen des Aristoteles festhielt, sodaß sich das ganze Stück an demselben Orte abspielen mußte und die Handlung einen längeren Zeitraum als einen Tag oder höchstens einige Tage nicht umfassen durfte. Dieser allzu einseitigen Beschränkung gegenüber hob Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" die Vorteile einer freieren Bewegung durch den Hinweis auf Shakespeare hervor, obgleich er im Grunde an Aristoteles festhielt. Den Anforderungen unserer heutigen Bühne gemäß muß ein vermittelnder Standpunkt eingenommen werden. An der Einheit der Handlung ist zunächst unter allen Umständen festzuhalten, und Verletzungen derselben wie die Einführung des Bruder Martin im „Götz",

die des Johann Parricida im „Tell“ sind der Natur des Dramas zuwider und verleihen ihm ein episches Gepräge. Die Forderung der Einheit des Raumes ist dagegen entschieden von der Hand zu weisen, da sie für uns eine unnatürliche Festbannung der Geschehnisse an einen Punkt bedeuten würde. Hinwiederum wird ein zu häufiger und zu ausschweifender Wechsel des Schauplatzes leicht eine Zersplitterung der Teilnahme, eine Schwächung der Aufmerksamkeit bewirken und ist daher zu vermeiden. Auch die Einheit der Zeit muß verworfen werden. Es ist statthaft, daß sich die Handlung über einige Jahre erstrecke, jedoch nicht so weit, daß ihr Fortschritt das Äußere der Gestalten verändern müßte. Unsere Einbildungskraft ergreift die Personen des Stückes an einem bestimmten Augenblicke ihrer körperlichen und geistigen Entwicklung, und sie müssen im großen und ganzen in dem Zustand der Reife, in dem wir sie kennen lernen, verharren, so bedeutsam auch ihre Schicksale sich wandeln mögen. Die Sprache des Dramas ist je nach dem Gegenstande bald gebundene, bald ungebundene Rede. Das geschichtliche Trauerspiel und Schauspiel bevorzugt den Vers, während das sociale und bürgerliche Drama sich vorzugsweise der Prosa bedient. Je näher die Gegenstände des Bühnenstückes unserer Erfahrung und Anschauung liegen, um so mehr wird die ungebundene Rede am Platze sein. Ein in hochtönenden Versen sprechender Fabrikant z. B. würde uns komisch erscheinen. Einen Mittelweg schlägt sowohl Kalidasa in seiner Sakuntala als auch Shakespeare in vielen seiner Dramen ein. Hier dient den minder bedeutungsvollen Gesprächen die Prosa, während die gehobene Sprache sich im rhythmischen Schwunge des Verses ergießt. Ein solcher Wechsel setzt allerdings einen großen Reichtum an Gestaltung voraus; das neuere Drama ist meistens zu arm, um so verschiedene Tonarten zu umfassen. Ein in dichterische Form gefaßtes Vorwort des Dramas, in welchem der Dichter sich über seine Absichten ausspricht und auf den Gegenstand

hinführt, ist der Prolog, während der Epilog eine ähnliche Aufgabe als Nachwort erfüllt.

Obwohl der äußere Zuschnitt des Dramas, von der rein zufälligen Gestaltung der Bühne und der Spannkraft des Publikums abhängig, als solcher nicht Gegenstand der Poetik ist, seien doch die zu beachtenden wesentlichsten Punkte hier angeführt, da das Schicksal vieler Dramen von ihrer Bühnentauglichkeit abhängig ist. Die Aufführungszeit eines zugkräftigen Dramas darf die Dauer von drei Stunden nicht überschreiten, weil bei einer längeren Aufführung die Aufnahmefähigkeit der Zuhörerschaft erschlaffen, die Wirkung beeinträchtigt werden würde. Ferner sind durchgreifende Änderungen der Scenerie nach Möglichkeit in die Zwischenaktspausen zu verlegen, und jedenfalls ist innerhalb der Akte eine Häufung zeitraubender Bühnenverwandlungen zu meiden, da zu lange und häufige Pausen die Teilnahme der Zuhörerschaft schwächen müssen. Hieritm hängt es zusammen, daß große Scenen, die mancherlei Zurüstungen erheischen, innerhalb der Akte nicht unmittelbar aufeinander folgen dürfen. Ein Leerbleiben der Bühne ist zu umgehen, da es leicht als Armutszeugnis des Dichters betrachtet werden und die Spottlust des Publikums erregen könnte; auch auf etwa notwendige Umkleidungen der einzelnen Darsteller ist die erforderliche Rücksicht zu nehmen, wie überhaupt die Möglichkeit der Aufführung auf der Bühne in allen Punkten in's Auge gefaßt werden muß.

Um den Aufbau der dramatischen Dichtung näher zu kennzeichnen, diene Schillers bühnengerechtestes Drama „Kabale und Liebe" zum Gegenstande der Betrachtung. Der erste Aufzug macht uns mit den Verhältnissen im Hause des Geigers Miller und des Präsidenten Walter bekannt, der Väter der beiden Liebenden, der Luise Miller und des Majors Ferdinand von Walter. Die Fäden werden durch die niederträchtige Geschäftigkeit des Sekretärs Wurm geschürzt, der die rechte Hand des Präsidenten ist und sich erfolglos um die

Gunſt Luiſens beworben hat. Uns tritt ein mit ſcharfen Strichen entworfenes Gemälde von den Zuſtänden eines despotiſch regierten deutſchen Kleinſtaates im achtzehnten Jahrhundert entgegen; der erſte Beamte des Landes, durch ein ſchweres Verbrechen zu ſeiner Stellung emporgeſtiegen, gedenkt ſich dadurch im Sattel zu halten, daß er eine Verbindung zwiſchen ſeinem Sohne und der Mätreſſe des regierenden Fürſten zu Stande bringt. Nachdem uns die erſten ſechs Auftritte in dieſe Verhältniſſe genügend eingeführt haben, ſehen wir in der Schlußſcene zwiſchen Vater und Sohn die Gegenſätze zum erſtenmal aufeinander platzen. In Ferdinand tritt der Geiſt reiner Jugendlichkeit in aufbrauſendem Feuer der gewiſſenloſen Berechnung des Vaters entgegen, das Recht des Herzens will ſich einer ſelbſtſüchtigen Politik nicht opfern laſſen; ſo iſt hier ſchon der Widerſtreit angedeutet, der die Seele des ganzen Stückes iſt. Der zweite Aufzug giebt in den Unterredungen der Milford mit ihrer Dienerſchaft und mit Ferdinand eine Vervollſtändigung des Kulturbildes; Menſchenhandel, Volksausſaugung, Kuppelweſen und Ausländerwirtſchaft werden berührt; in der Geſtalt der Lady Milford wird uns das Bild einer zwiſchen edleren, menſchlichen Regungen und buhleriſchen Neigungen ſchwankenden Frau vorgeführt, die wie manche fürſtliche Buhlerinnen nach der einen Seite hin verderblich, nach der andern wohlthätig wirkte; für die Fortführung der Handlung hingegen ſind die Scenen 1—3 von untergeordneter Bedeutung, Ferdinand bleibt den Künſten der Milford gegenüber ſeiner Neigung getreu. Die Steigerung der Gegenſätze, welche der zweite Aufzug darzuſtellen hat, kommt in der zweiten Hälfte desſelben, in den Scenen 4—7, die ſich in der Wohnung Millers abſpielen, zum Durchbruch. Die Beängſtigung des drohenden Konfliktes verſetzt die Millerſche Familie in Unruhe. Die anfänglich ſchwankende Haltung des hinzukommenden Ferdinand ruft tiefe Erſchütterung bei den Millers hervor, bis Ferdinand

sich mit den Worten: „So wahr mich Gott im letzten Hauch nicht verlassen soll! — der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung“ zum Festhalten an Luise, zum äußersten Widerstand gegen jeglichen Zwang entschließt. Der sechste und siebente Auftritt stellt den Versuch des Präsidenten dar, die Liebenden gewaltsam zu trennen, indem er die Millers verhaften lassen und der öffentlichen Schande preisgeben will. Er reizt den Geiger durch schmachwürdigen Hohn gegen seine Tochter zu unbesonnenen Äußerungen und will dann ihn und Luise den Gerichtsdienern übergeben. Den bewaffneten Widerstand seines Sohnes sucht er durch eigenhändiges Eingreifen zu brechen, bis dieser ihm, als andere Verteidigungsmittel vergeblich, eine furchtbare Drohung zuruft: „unterdessen erzähl' ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird.“ Da läßt der Präsident sein Opfer fahren. Die Verfeindung zwischen Vater und Sohn ist also durch diesen gescheiterten Angriff des ersteren, der alle Bande zwischen Beiden zerrissen hat, auf den Höhepunkt gelangt, und somit der Hauptzusammenstoß auf das beste vorbereitet. Der dritte Akt stellt die Kabale dar, welche das Vertrauen zwischen Ferdinand und Luise zerstört und damit die tragische Wendung anbahnt. Luise wird mit den Hebeln der Kindesliebe gezwungen, einen Brief zu schreiben, der sie Ferdinand gegenüber als treulos erscheinen läßt, ihre Zunge durch einen Eid auf das Sakrament gebunden und der Brief dann Ferdinand in die Hände gespielt. Ein mit teuflischer Verschmitztheit ausgeklügeltes Trugmittel bewirkt also die Schürzung des eigentlichen Knotens, verbrecherische Weltklugheit trägt über jugendliche Unerfahrenheit den Sieg davon, und mit banger Erwartung sehen wir nach diesem Schlage der weiteren Entwicklung der Ereignisse entgegen. Der vierte Akt veranschaulicht die Wirkungen des Ränkespiels. Ferdinand ist in sich zernichtet, weil er an die Schuld Luisens glaubt, zumal ihm ihr Benehmen vor dem

Empfange des Briefes bereits unsicher erschien. In dem Umschlag der Stimmung Ferdinands, der seine Geliebte jetzt für eine Dirne hält und seine jugendliche Glut auf einem besudelten Altare geopfert glaubt, liegt die Schicksalswendung. Die Scenen 1—5 dienen nur dazu, diese innere Veränderung des Helden, der sein Heiligstes entweiht glaubt, vorzuführen. Der sechste Auftritt bereitet auf das Zusammentreffen der beiden Nebenbuhlerinnen Lady Milford und Luise vor, welches den umfangreichen siebenten Auftritt ausfüllt. Die Entwicklung der Handlung wird durch diese Scene nicht unmittelbar gefördert, und Luise, die schon anfangs einen übergeistigen, von der Sentimentalität des achtzehnten Jahrhunderts bedingten Zug hat, zeigt sich hier allzu berechnend, mit Gefühlen spielend. Sie siegt über ihre Nebenbuhlerin durch ein unedles Mittel, indem sie dieser als großmütiges Geschenk anbietet, was sie nicht mehr zu verschenken hat. Lady Milford bewahrt ihren komödiantenhaft-sinnlich-gutherzigen Zug; sie entschließt sich in der achten Scene abzureisen, um ihr Wohlleben nicht ferner mit dem Unglück anderer zu erkaufen, um die Vereinigung von Ferdinand und Luise zu ermöglichen, ein Plan, den sie im neunten Auftritt zur Ausführung bringt. Zu Beginn des fünften Aktes ist also das Verhältnis, welches die trügerischen Maßnahmen gegen Ferdinand und Luise hervorrief, die Ursache des Kampfes, bereits beseitigt, aber die Täuschung wirkt fort und führt zur Katastrophe. Die Handlung wird nun mit höchster dramatischer Kraft dem Ende zugeleitet. In der ersten Scene bringt Luise ihre Selbstmordgedanken der Liebe zu ihrem Vater zum Opfer, und es ist unendlich ergreifend, wie sie sich in den folgenden Auftritten von dem verzweifelten Ferdinand mit Verachtung behandeln läßt, und wie die mächtigen Wallungen der Liebe, der das erlösende Wort fehlt, bei beiden zwischendurch hervorbrechen. Getreu ihrem Eid bekennt sie sich zu dem Briefe, und Ferdinand führt nun seinen bisher noch schwankenden Entschluß aus: er vergiftet sich mit

ihr. Nachdem er ihr enthüllt, daß sie beide mit der Limonade den Tod getrunken, findet im Angesichte der Ewigkeit die Aufklärung statt, und in einem packenden Schlußauftritt stehen der Präsident und Wurm vor den Opfern ihrer Zettelungen; jetzt bricht über sie das Verhängnis herein und überliefert sie wegen ihrer verbrecherischen Vergangenheit dem Blutgericht. Dieser letzte Akt muß für sich betrachtet als Muster für die Dramatik aller Zeiten gelten. Zur Litteratur des Dramas sind außer den Schriften des Aristoteles und Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" als neuere grundlegende Werke Gustav Freytags „Technik des Dramas" (1863) und Heinrich Bulthaupts „Dramaturgie der Klassiker" (2 Bde., 3. Aufl. Oldenburg 1889) zu nennen. Die Bühnendichtung ist einzuteilen in das Drama höheren Stils und das Lustspiel. Das erstere, welches auf einer unbefangenen, absichtslosen Wiedergabe des Weltbildes beruht, mußte bei Betrachtung des Wesens der Bühnendichtung zu Grunde gelegt werden. Das komische Drama unterscheidet sich von ihm dadurch, daß es seinen Gegenstand unter eine besondere Beleuchtung rückt, von einer ganz bestimmten Absicht getragen wird, indem es die Aufgabe zu erfüllen hat, bestimmte Schwächen und Fehler der Menschen zu veranschaulichen; es bewegt sich also dem größeren Drama gegenüber auf einem verengten Gebiete.

1. Das Drama höheren Stiles.

Die am schärfsten ausgeprägte Art dieser Gattung bezeichnet das Trauerspiel (Tragödie), welches die Zuspitzung des Kampfes, von dem das Drama erfüllt wird, zu einem tragischen Abschluß darstellt. Das Trauerspiel vermag dem Berufe der dramatischen Dichtung, das Innere des Zuschauers mit seelisch wirksamen Vorstellungen zu erfüllen, am vollkommensten gerecht zu werden, weil es durch die allmälige Zuspitzung des Widerstreites zu einem erschütternden Abschluß die Teilnahme auf den höchsten Grad spannt und den Grund-

gedanken am kraftvollſten verkörpert. In der Wirkung iſt das Tragiſche dem Erhabenen verwandt; wir meſſen an dem erſchütternden Eindruck unſere geiſtige Kraft und fühlen einen gewiſſen freudigen Stolz darüber, wie unſere Seele, mit der einer machtvollen Perſönlichkeit verſchwiſtert, im Niedergang ſich ſelbſt getreu bleibt. Hier trifft das Dichterwort zu:

Wenn etwas iſt gewalt'ger als das Schickſal,
So iſt's der Mut, der's unverändert trägt

und dieſes Bewußtſein der Bedeutung erhebt uns über uns ſelbſt. Es kommt aber noch ein Zweites hinzu. In der menſchlichen Natur liegt das Streben nach einem völligen Sichausleben tief begründet, und ſo gewährt es uns auch Befriedigung, wenn eine angebahnte Entwicklung ſich bis zu ihren äußerſten Zielen vollendet. Eine Unterbindung der treibenden Kräfte würde Mißbehagen erregen, während uns das unhemmbare Dahinfluten der Leidenſchaft, die Erfüllung des Geſchickes mit einer gewiſſen ſchaudernden Freude ergreift, denn unſer Empfinden identificiert ſich gewiſſermaßen mit dem Gange der Entwicklung, es drängt dem tragiſchen Ziele zu und will den Vorhang, hinter dem das Verhängnis lauert, gelüftet ſehen. Es giebt zweierlei Möglichkeiten, um tragiſche Wirkungen zu erzielen, man kann eine Tragik der Verhältniſſe von einer Tragik der Gemütsart unterſcheiden. Innerhalb einer Volksgemeinſchaft, die bei reifem ſittlichen Bewußtſein geregelte Kulturzuſtände geſchaffen hat, wird dem Einzelnen ſeine Handlungsweiſe derart vorgezeichnet ſein, daß ein Widerſtreit der Pflichten nicht eintritt; außerordentliche, werdende, ungeregelte Zuſtände jedoch rufen Widerſprüche hervor, die ſich zu tragiſchen Konflikten ausgeſtalten können. So vermochte die Zeit der Völkerwanderung ſehr wohl thatſächlich einen innern Zwieſpalt hervorzurufen, wie ihn das Nibelungenlied in dem Kampfe Rüdigers zwiſchen Mannen- und Freundestreue ſo gewaltig ergreifend darſtellt; ſo konnte der außerordentliche Zuſtand, daß ein preußiſches Heer im Jahre 1812 den übermächtigen

Feind des Staates im Kampfe gegen deſſen natürlichen Bundesgenoſſen unterſtützen mußte, den geſchichtlich ſo berühmten Konflikt Yorks herbeiführen, der ſeiner Natur nach auf einen tragiſchen Ausgang hindrängte. Die Art des innern Zwieſpalts bleibt im Grunde dieſelbe, wenn auf der einen Seite die Pflicht, auf der andern eine naturgemäße Neigung ſteht, ſodaß der Held vor die Wahl geſtellt iſt, unglücklich oder ſchuldig zu werden. Konflikte dieſer Art werden insgeſamt durch das Wort des Dichters von den himmliſchen Mächten gekennzeichnet:

Ihr führt in's Leben ihn hinein,
Ihr laßt den Armen ſchuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt ſich auf Erden.

Dieſe Tragik der Verhältniſſe liegt zu Grunde in Sophokles „Antigone" (Kampf zwiſchen Kindespflicht und Bürgerpflicht), Euripides „Oreſtesdramen" (Widerſtreit zwiſchen den Pflichten gegen Vater und Mutter), Schillers „Jungfrau von Orleans" (Kampf zwiſchen dem Bewußtſein der göttlichen Sendung und menſchlicher Neigung), Uhlands „Ernſt von Schwaben" (Kampf zwiſchen Unterthanenpflicht einerſeits und Freundestreue andererſeits), Wildenbruchs „Das neue Gebot" (Kampf zwiſchen Familienſinn und Vaterlandstreue auf der einen, Prieſtergehorſam auf der andern Seite). In ſchärfſter Zuſpitzung erſcheint die Tragik der Verhältniſſe im antiken Schickſalsdrama der Oedipustragödie. Hier iſt dem Helden ſein Schickſal ſchon vorherbeſtimmt, ehe er geboren, und unaufhaltſam treibt er demſelben entgegen. Die erſchütternde Tragik der Notwendigkeit ruht hier auf dem düſtern Glauben an die Unerbittlichkeit der Schickſalsmächte. Bei der Verpflanzung auf den Boden der Neuzeit fehlte dieſem Motiv die Grundlage in den Anſchauungen des Volkes, und wenn ſchon Schillers Verſuch, in der „Braut von Meſſina" das altgriechiſche Drama neu zu beleben, mißglücken mußte, ſtellt das

Schicksalsdrama der Grillparzer, Werner, Müllner eine Verkennung der natürlichen Lebensbedingungen unserer dramatischen Kunst dar. Die Tragik der Gemütsart läßt den Helden selbst in vollerem Umfange als Schöpfer seines Schicksals erscheinen; die verhängnisvolle Wendung geht hier aus der Handlungsweise des Helden hervor, der Nachdruck liegt auf der freien Selbstbestimmung, der Held trägt in höherem Grade die sittliche Verantwortung für seine Thaten. Während die erstere Art der Tragik die griechische Dramatik kennzeichnet, betont der christliche, insbesondere der evangelische Geist die Willensfreiheit und bevorzugt daher die Tragik der Gemütsart. Diese liegt im Altertum dem „Rasenden Aias" des Sophokles zu Grunde (die Ursache des Verhängnisses beruht auf dem maßlos gesteigerten Ehrgeiz des Helden), ferner Shakespeares „Hamlet" (Unentschlossenheit), „Macbeth" (Ehrgeiz), „Othello" (Eifersucht), „Lear" (maßlose Selbstüberschätzung und Größenwahn), Schillers „Maria Stuart" (leidenschaftliche Sinnlichkeit), „Wallenstein" (Ehrgeiz), Goethes „Egmont" (arglose Leichtlebigkeit). Bei allen diesen Dramen klingt eine Saite im Gemütsleben der Helden besonders vor und führt sie, indem sie ihre Handlungsweise beherrscht, dem Verhängnis zu. Gegenüber diesen beiden scharf ausgeprägten Arten der Tragik giebt es eine große Anzahl von Konflikten zusammengesetzterer Natur, die beide Elemente in sich vereinigen. Dies ist bei vielen der hervorragendsten Dramen der Fall, beispielsweise auch in Goethes „Faust", wo der Held zwar der Macht des bösen Geistes überliefert ist und von ihm in einigen Scenen mit dämonischer Macht fortgerissen wird, aber in seiner geistigen Haltung doch immer als Herr seines Schicksals erscheint. In dieser Art vereinigen sich die Tragik der Verhältnisse und die Handlungsweise des Helden zum Konflikt in „Romeo und Julia", den „Räubern", „Kabale und Liebe", „Don Carlos", Grillparzers „Sappho" und Hebbels „Agnes Bernauer".

Zur Kennzeichnung der vornehmsten Erscheinungen auf

dem Gebiete der Litteratur des höheren Dramas sei hier in Kürze folgendes angeführt: das Dreigestirn der altgriechischen Tragiker Äschylus, Sophokles und Euripides stellt ein reiches und gewaltiges Emporblühen der dramatischen Dichtung auf dem einfachen Boden der griechischen Bühne dar. Die Lebensbedingungen derselben sind wesentlich andere als die unseres heutigen Dramas. Das griechische Trauerspiel war Volksdichtung, es erbaute sich ganz vorwiegend auf den allgemein bekannten Stoffen der Götter- und Heldensage, und so konnten es die Dichter wohl wagen, nur das dramatisch wirksame Moment herauszugreifen. Infolgedessen ist die Führung der Handlung im griechischen Drama außerordentlich einfach und wenig verzweigt, und der Dichter bedient sich der urwüchsigsten Kunstmittel, indem er zum Verständnis notwendige Geschehnisse einfach auf der Bühne erzählen läßt. Den gewaltigsten Schwung der Einbildungskraft entfaltet Äschylus, der Göttlich-Erhabene; die Harmonie des reinen Menschentums leuchtet hervor aus den Schöpfungen des Sophokles; während diese beiden den höchsten Gehalt der griechischen Geisteskultur bejahend zur Darstellung bringen, bezeichnet die Dichtung des Euripides deren Auflösung; der fromme Gaube ist zerstört, und es tritt schon bisweilen der Subjektivismus des zersetzenden Verstandes zu Tage. Das Drama ist in diesem Zeitraum seiner Entwicklung noch nicht völlig zu einem einheitlichen Kunstwerke geworden, das lyrische Element tritt in den Chorgesängen, welche die Stimmung und den geistigen Gehalt der jeweiligen Situation darstellen, noch selbständig auf, und der Erfindung ist nur ein sehr geringer Spielraum gegönnt. Wenn in Griechenland das Drama auf dem Höhepunkte seiner Blüte ein religiöses Gepräge aufwies, löste sich die neuzeitliche Bühnendichtung, sowie sie zu einiger Bedeutung gelangte, von den kirchlichen Spielen los. In England erhob sie Shakespeare, auf den Schultern einer Reihe begabter, namentlich mit reicher Einbildungskraft ausgestatteter Vorgänger stehend, zu einem Spiegelbilde der

Welt. Gerade die kunstlose Einfachheit der englischen Bühne, das Fehlen aller Verwandlungsvorrichtungen gewährte der dramatischen Gestaltung die weitgehendste Freiheit. So schenkte der große Brite der Welt jene Reihe von Dramen, die den tiefsten Gehalt des menschlichen Geisteslebens umfassen und in wunderbarem Reichtum ein buntes Widerspiel des Lebens in seinen mannigfachen Ausgestaltungen darbieten. Eine strotzende Kraft des Geistes offenbart uns das innerste Spiel der Regungen des Gemütes und ist in ihren Hervorbringungen so unerschöpflich und wechselvoll wie die Natur selbst. Aus tiefster Kenntnis des menschlichen Herzens heraus ist ein Reichtum von Gestalten vor uns hingezaubert, wie dies kein Dichter vor und nach Shakespeare erreicht hat. Inwieweit sich die katholisch-romantische Weltansicht dem evangelisch-humanistischen Geiste gegenüber im Reiche der Dichtung zu behaupten vermag, zeigt die ältere dramatische Litteratur der Spanier. Ihre beiden hervorragendsten Vertreter sind Lope de Vega und Calderon de la Barca. Ersterer ist durch erstaunliche Fruchtbarkeit und reiche Einbildungskraft ausgezeichnet, wird aber von Calderon durch Tiefe der Weltbetrachtung und innere Vollendung übertroffen. Der Geist des spanischen Katholizismus bedingt bei Beiden eine Enge der Weltanschauung, eine gewisse Befangenheit des sittlichen Urteils, welches geneigt ist, den äußern Schein für das innere Wesen der Dinge zu nehmen; besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht „Der Arzt seiner Ehre" von Calderon. Immerhin vermochte sich im spanischen Drama der nationale Geist der Spanier, wenn auch in all seiner Einseitigkeit, auszuleben; das französische Drama des Corneille und Racine hingegen ist keine freie Ausgeburt des Volksgeistes, weil es unter dem Druck einer despotischen Regierung im stäten Hinblick auf die Stimmungen des Hofes entstanden, nicht in dichterischer Freiheit empfangen ist. Seiner inneren Gebundenheit entspricht auch äußerlich die sklavische Unterordnung den aristotelischen

Einheiten gegenüber. Die neuere deutsche Dramatik ist genährt mit den Anregungen Shakespeares und den Eindrücken der altgriechischen Bühnendichtung. In dieser Vereinigung des echt Menschlichen und Göttlichen hat sie einen reinen Vollklang hervorzubringen vermocht und in ihren Gesichtskreis den gesamten geistigen Gehalt des achtzehnten Jahrhunderts und den tiefsten Gehalt unserer eigenen Vorzeit aufgenommen. Lessing ebnete den Boden; Schiller gab in den „Räubern", „Fiesko", „Kabale und Liebe", „Don Carlos" den politischen Gedanken des achtzehnten Jahrhunderts dichterische Verkörperung, während „Tell" und „Wallenstein" bei größerer Ruhe des Geistes von verinnerlichtem Vaterlandsgefühl Zeugnis ablegen. Goethe verkörperte in „Iphigenie und Tasso" die reiche Gemüts- und Gedankenwelt eines Geschlechtes, das auf die Pflege seines Innenlebens die höchste Sorgfalt verwandte und stellte im „Faust" das tiefste Erkenntnisstreben des forschenden Geistes mit gleicher Meisterschaft dar, wie er die Tiefen des deutschen Gemütes erschloß. Der weltbürgerlichen Richtung der Klassiker gegenüber vertrat Heinrich von Kleist den deutschen Gedanken, das Preußentum mit einer gewissen Einseitigkeit, seine Poesie ist auf die Zukunft, die nationale Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts hin gerichtet, und er steht in diesem Sinne vereinzelt da. Unser Jahrhundert hat nun der Bühnendichtung einen neuen Gehalt zugewiesen, nämlich die sociale Frage in der Vielgestalt, mit der sie uns heute entgegentritt. Während Schiller, dem Gesichtskreise seiner Zeit angemessen, mit „Kabale und Liebe" als Dichter das befreiende Wort sprechen konnte, hat eine umfassende Bewältigung des Gegenstandes in unserer Zeit nicht gelingen wollen; trotz bedeutender Anläufe von Hebbel („Maria Magdalena") und Otto Ludwig („Erbförster"), fehlt noch die erlösende That; auf dem begrenzten Gebiete bäuerlicher Verhältnisse war noch Anzengruber mit seinen Sittendramen am glücklichsten. Daß eine Lösung dieser Aufgabe durch den sg. Veris-

mus, der die Mittel des dichterischen Ausdrucks und der dramatischen Technik verwirft und absichtsvoll krankhafte Erscheinungen des Lebens hervorkehrt, nicht erreicht werden kann, wurde bereits an anderer Stelle betont; nur eine lebensfrische Dichtung kann zur befreienden That werden.

Vom eigentlichen Trauerspiel unterscheidet sich das Schauspiel durch den Ausgang der Handlung, die hier den Helden zum Siege führt. Er beseitigt entweder selbst die entgegenstehenden Hindernisse, oder die Verhältnisse räumen ihm dieselben hinweg. Im ersteren Falle ist der Konflikt überhaupt anderer Natur als im Trauerspiel, sodaß es nur einer Kraftentfaltung des Helden bedarf, um die Widerwärtigkeiten zu besiegen. Dies erhellt an Heinrich IV. und Heinrich V. von Shakespeare; durch die Thatkraft des Helden werden im ersten Stücke die innern, im zweiten die äußern Feinde niedergeworfen; eine notwendige Tragik ist ausgeschlossen, wenn auch in Heinrich IV. die Folgen der Verschuldung Bolingbrokes gegen Richard II. in der Empörung zu Tage treten. Im zweiten Falle findet zwar die Schürzung eines tragischen Konfliktes statt, aber das Eingreifen äußerer Verhältnisse begünstigt den Helden, sodaß er mit deren Hilfe siegreich aus dem Kampf hervorgeht. Der Konflikt Yorks im Feldzuge von 1812 war, wie bereits betont, an sich tragischer Natur; durch den Verlauf der politischen Ereignisse jedoch wurde das Wagnis des Generals zu glücklichem Ausgange geführt, sodaß seine That sich zum Vorwurfe eines Schauspiels eignete und auch von Ernst Wichert einem solchen zu Grunde gelegt wurde. Als klassisches Beispiel dieser Art ist Schillers „Tell" und Kleists „Prinz von Homburg" zu nennen. In letzterem Stücke ist die Verschuldung des Helden nach der Strenge der preußischen Kriegsgesetze tragisch, die glückliche Wendung wird aber durch die Milde des großen Kurfürsten herbeigeführt. — Bei den Alten mußte oft ein deus ex machina eingreifen, eine plötzlich erscheinende Gottheit löste die Verwicklung zu Gunsten des

Helden. Namentlich Euripides macht von diesem Kunstmittel ausgiebigen Gebrauch, so in seiner „Iphigenie in Aulis“ und „Iphigenie in Tauris“. Die neuere Kunstlehre verwirft diese rein äußerliche Lösung des Knotens.

Wenn das Schauspiel auch eine kraftvolle Entwicklung der Handlung erfordert, vermag es doch weniger zu packen als die Tragödie; die Geschehnisse drängen minder gewaltsam nach vorwärts, und die einzelnen Punkte der Entwicklung treten nicht so entscheidend hervor; der Gang ist oft dem der epischen Dichtung ähnlich. Es liegt in der menschlichen Natur begründet, daß die glückliche Lösung eines Widerstreites uns nicht so unmittelbar ergreift wie ein tragischer Abschluß, und so vermag das Schauspiel die höchsten Wirkungen des Dramas nicht zu erzielen. Im Trauerspiel muß vielmehr die am schärfsten ausgeprägte Art erkannt werden, weil dieses die Gesetze der dramatischen Kunst wie der sittlichen Weltordnung am vollkommensten verkörpert. Das Stoffgebiet des Schauspieles ist dasselbe wie dasjenige des Trauerspiels. Den Alten war eine Trennung der beiden Arten unbekannt; sie bezeichneten ihre Schauspiele („die Perser,“ „Philoktetes“) gleichfalls als Tragödien; auch gegenwärtig ist eine strenge Scheidung nicht durchführbar, und da die beiden Arten geschichtlich im engsten Zusammenhange stehen, wurde auch hier beim Überblick über die vornehmsten Erzeugnisse der ernsten Bühnendichtung von einer Sonderung abgesehen. In Goethes „Götz“ und „Tasso“ ist der Verlauf der Handlung insofern tragisch, als die Helden in ihren Strebungen Schiffbruch erleiden und am Schluß innerlich gebrochen erscheinen; da jedoch ihrem Dasein am Ende keine Vernichtung droht, fällt der erschütternde Eindruck des Tragischen fort, und an dessen Stelle tritt der des Rührenden.

Eine Dichtung, deren Stoff wie Lessings „Nathan“ und Goethes „Faust“ dramatische Behandlung duldet, sich aber nicht der reinen Kunstform des Dramas anpaßt, bezeichnet man als *dramatisches Gedicht*.

Das Volksstück ist eine Bühnendichtung, die ihren Gegenstand in ungezwungenerem Zuschnitt verarbeitet. Der Stoff kann mitten aus dem Volksleben herausgegriffen sein, und das Stück wird dann eine sittliche Wahrheit in gemeinfaßlicher Form veranschaulichen; hier ist „Mein Leopold" von L'Arronge zu nennen. Der Dichter kann aber auch einen über dem Alltäglichen stehenden Gegenstand ergreifen, doch es wird dann vorausgesetzt, daß dieser allgemein vertraut ist; so wurden die Gestalten der Evangelien durch die Oberammergauer auf die Bühne gebracht, so ist die Gestalt Luthers durch Hans Herrig und Wilhelm Henzen in ihren Festspielen dramatisch verkörpert worden. An Stelle der kunstmäßigen Zuspitzung tritt vielfach eine lose Aneinanderreihung von Bildern, die auf die mittelalterliche Volksbühne zurückweist.

Schließlich wären hier noch Richard von Meerheimbs Psychodramen zu erwähnen; es sind das monologartige Dichtungen, Reden eines Einzelnen, welche eine dramatisch bewegte, stätig fortschreitende Handlung begleiten.

2. Das Lustspiel.

Das Lustspiel bevorzugt der ernsten Bühnendichtung gegenüber das Stoffliche, wenn es auch in diesem nicht aufgehen darf. Seine Wirkung gründet sich auf einen bunten Wechsel der Erscheinungen, der vorübergehend sittlichen Ideen zu widersprechen scheint, diese aber doch schließlich zum Siege gelangen läßt. Ein wesentlicher Bestandteil des Lustspiels ist das Komische; dieses beruht, wie früher dargelegt, auf einer willkürlichen Verzerrung der Grundformen der Dinge, die uns in ihrem übermütigen Widerspruch gegen die Absichten der Schöpfung einen eigenen Reiz gewährt. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Leben des Komischen genug bietet, und das Lustspiel kann sich somit auf durchaus realistischem Boden erbauen; es kehrt aber mit Vorliebe Abweichungen vom alltäglichen Lauf der Dinge und von deren eigentlichster Gestalt

hervor, läßt jedoch in dieſer Wirrnis wieder die leitenden Gedanken der Schöpfung durchleuchten. Bei dem Gepräge des Luſtſpiels, das auf Abweichung vom Regelrechten beruht, iſt auch die Handlung nicht ſo folgerecht gegliedert wie im ernſten Drama. An Stelle der unerbittlichen Notwendigkeit tritt der Zufall in ſein Recht, und das Luſtſpiel führt durch eine Reihe bunter Verwicklungen hindurch zu einem befriedigenden Ausgang. Auch das Trauerſpiel ſtellt ja einen Widerſpruch gegen den geordneten Gang der Dinge dar; aber der tragiſche Held iſt von einer ſittlichen Idee erfüllt, er verteidigt nach ſeiner Auffaſſung die ewige Weltordnung gegen vorübergehende Ausgeſtaltungen des Daſeins; das Weſen des Trauerſpiels iſt mithin die Entwicklung von Kraft; das Ungewöhnliche im Luſtſpiel hingegen beruht auf einem Zurückbleiben hinter den Abſichten der Natur, das aus Schwäche hervorgeht; daher iſt auch die Wirkung eine umgekehrte; wir werden nicht emporgetragen, ſondern wir heben uns vermöge unſeres ſittlichen Urteils über das Angeſchaute empor und fühlen uns erheitert. Beſonders gern entnimmt das Luſtſpiel ſeine Gegenſtände dem Leben und Treiben des Tages, und bei ſolcher beſcheidenen Stoffwelt iſt es ſehr wohl geeignet, eine hausbackene Sittlichkeit zu verkörpern. So verträgt es ſich durchaus mit ſeiner Aufgabe, den Guten am Schluß zu belohnen und den Übelwollenden in ſeine eigenen Netze fallen zu laſſen, wenn es auch immer eine gewiſſe Milde walten läßt. Der Dichter kann in das Stück einen Zug leichter Schalkhaftigkeit hineinlegen, der ſowohl aus den Verwirrungen der Handlung, wie aus den einzelnen Geſtalten ſpricht. Eine ſolche Laune waltet in einem Luſtſpiele, in dem der Held gewaltſam ſeinem Glücke zugeführt werden muß, gegen das er ſich mit Händen und Füßen geſträubt hat. Von der Komik der Situation iſt der Humor im Munde der einzelnen Geſtalten verſchieden. Wohl darf der Dichter nie vergeſſen, daß er uns Menſchen vorzuführen hat, und er ſoll deshalb ſeine Figuren nie einzig

zu Gefäßen witziger Einfälle erniedern; aber es ist ihm gestattet, verschiedene Abstufungen einer humoristischen Weltbetrachtung an ihnen zu verkörpern, sodaß der Witz mit farbigen Lichtern in die Handlung hineinsprüht. Im Anschluß an Hermann Hettner teilen wir das Lustspiel in das idealistische und realistische Lustspiel ein.

Das idealistische Lustspiel kann der Verkörperung bestimmter Auswüchse einer Zeit im staatlichen, gesellschaftlichen und litterarischen Leben dienen, sodaß die Handlung gänzlich von diesem Zwecke beherrscht wird. Der Dichter erfindet also Gestalten und führt sie in die Handlung ein, lediglich, weil er ihrer als Träger bestimmter Gedanken bedarf; seine Gestalten bewegen sich in luftiger Freiheit durcheinander. Die Grundlage der Dichtung ist nicht ein Geschehen im eigentlichen Sinne, sondern eine Überzeugung, die nach Veranschaulichung trachtet. In dieser Form hat das idealistische Lustspiel ein polemisches Gepräge; mit romantischer Willkür erhebt es sich über den Boden der wirklichen Welt, um Auswüchse der Kultur durch riesenhafte Vergrößerung und Verzerrung parodistisch zu beleuchten. Die durchgreifendste Bedeutung hat diese Dichtungsart in den Lustspielen des Aristophanes erlangt. Der athenische Dichter weiß seine Weltanschauung der zersetzenden Richtung der Zeit gegenüber mit gewaltiger poetischer Kraft zu verdeutlichen. Mit wunderbarer Feinfühligkeit findet er in Staat, Gesellschaft und Kunst die Erscheinungen heraus, in denen sich der unruhige und zerstörende Zeitgeist offenbarte, und geißelt diese mit der verwegensten Rücksichtslosigkeit und Schärfe. In seinem Richteramt entfaltet er eine Kühnheit der Einbildungskraft, die ihresgleichen sucht, und umfaßt die verschiedensten Tonarten von derber, drastischer Komik bis zu erhabenem Schwunge. Unter seinen Dichtungen geißeln „Die Ritter" die politische Haltlosigkeit des athenischen Volkes, indem die Marktschreierei und innere Nichtigkeit des allmächtigen Volksführers Kleon zu sprechender und handgreiflicher Veran-

schaulichung gelangt. In den „Wolken" wendet sich Aristophan gegen die den alten frommen Glauben zersetzende Deutelei der Sophisten, während mit den „Fröschen" die zerstörende Richtung des Zeitgeistes in ihrer dichterischen Verkörperung, die sich im Drama des Euripides darstellte, bekämpft wird. Die Abenteurerpolitik des Alcibiades, welche den Zug gegen Syrakus hervorrief, erfährt in den „Vögeln" eine Beleuchtung mit beißendem Spotte. Die vollste Gewalt von Aristophanes' dichterischer Begabung kam in den berühmten „Parabasen" zum Ausdruck, in welchen die Hörerschaft unmittelbar von der Bühne her angeredet wurde, welche die tiefsten Überzeugungen des Dichters in Worte kleideten. Des gleichen Mittels bediente sich Platen in seinen Litteraturkomödien nach aristophanischem Vorbilde, dem „Romantischen Ödipus" und der „Verhängnisvollen Gabel". Das erstere Stück bekämpft insbesondere Ausschreitungen der Romantik, das letztere die Lächerlichkeiten der Schicksalstragödie. Wohl entwickelt Platen in den Parabasen oft ein geistiges Feuer, das an die hochfliegende Muse seines Vorbildes gemahnt, aber er gerät vielfach auf Abwege und pflegt zuweilen eine erkünstelte Derbheit, die unserem Geschmack zuwider ist. Einer derartigen, auf bestimmte Ziele hindeutenden Bühnendichtung steht ein in das duftige Gewand des Märchens gekleidetes idealistisches Lustspiel gegenüber, welches einem freien Spiele der Einbildungskraft das Dasein verdankt; hier gehört Shakespeares „Sommernachtstraum" zu den vornehmsten Erscheinungen.

Das realistische Lustspiel beruht auf Darstellung wirklicher oder doch möglicher Verhältnisse des Lebens. Der Flug der Einbildungskraft ist durch diese Beschränkung gebunden und somit der Gesichtskreis verengt; an Stelle des Untergrundes der gesamten Erscheinungs- und Gedankenwelt tritt der begrenzte Umkreis des bürgerlichen Lebens. Dafür ist es aber im Stande, die Handlung einheitlich durchzugestalten und seinen Figuren eigene Daseinskraft zu verleihen. Bereits

mit den Anfängen der bürgerlichen Luſtſpieldichtung haben ſich gewiſſe Typen herausgebildet, die in den mannigfaltigſten, den Kulturzuſtänden angepaßten Umbildungen immer wiederkehren. Die Teilnahme wird bald vorzugsweiſe durch die einzelnen, lebendig verkörperten Geſtalten, bald durch einen ſpannenden und überraſchenden Verlauf der Geſchehniſſe gebunden, und man unterſcheidet demgemäß das Charakterluſtſpiel vom Intriguenſtück. Das Charakterluſtſpiel iſt die höher ſtehende Art, weil es weniger von rein ſtofflichen Wirkungen abhängig iſt. In der neueren Luſtſpiellitteratur iſt Molière die hervorragendſte Erſcheinung. Seine Geſtalten ſind zwar durchaus lebenswahr aufgefaßt, die Hauptfiguren dienen aber faſt ſtets der Ausprägung beſtimmter menſchlicher Schwächen und gewinnen hierdurch leicht ein typiſches Gepräge; ſo glaubt man z. B. in „Harpagon“ den verkörperten Geiz zu erblicken. Man erkennt es ſtets bei Molière, daß es ihm mehr um die Seelenmalerei als um die Fortführung einer beſtimmten Entwicklung zu thun iſt, und deshalb iſt die dramatiſche Spannung bei ihm oft eine allzu geringe. Alles in allem läßt ſich von Molière ſagen, daß er die Fehler ſeiner Tugenden beſitzt; die Verzweigung einſeitiger Gemütsanlagen in unſerem Innenleben, das Gewoge der alltäglichen Leidenſchaften hat kein Poet mit gleicher Seelenkunde vor uns zu enthüllen vermocht. Die Wirkung von Molières Bühnendichtung ſteigert ſich an den Glanzſtellen bis zum Ergreifenden, er bringt bis zu den äußerſten Grenzen der heitern Dramatik vor, ja im „Tartüffe“ werden ſie entſchieden überſchritten. Neben dem genannten gehört „Der Menſchenfeind“ zu ſeinen tiefſten und gehaltvollſten Werken. Die kulturgeſchichtliche Bedeutung Molières beruht darin, daß er allgemein menſchliche Gebreſten im Lichte ſeiner Zeit zu ſpiegeln vermochte, indem er den engen Rahmen des bürgerlichen Luſtſpiels nach verſchiedenen Seiten hin erweiterte. Den Anforderungen der Gattung entſprechen ferner beſonders die im Molièreſchen Geiſte erfaßten Luſtſpiele des

Dänen Holberg, die Stücke Sheridans, die sich durch tüchtige Charakterzeichnung und eigenartigen, echt britischen Humor hervorthun, und innerhalb der deutschen Litteratur Lessings „Minna von Barnhelm", Kleists „Zerbrochener Krug", Freytags „Journalisten" und einige Lustspiele von Eduard von Bauernfeld und Feodor Wehl. Die „Journalisten" nehmen insofern eine besondere Stellung ein, als sie kulturhistorische Bestandteile in sich aufgenommen haben, welche die deutsche Lustspieldichtung sonst zu ihrem Nachteile fast überall da vermissen läßt, wo sie sich nicht an das französische Ehebruchsdrama anlehnt. Eine Abart des Charakterlustspieles ist die Posse, welche in erster Linie den Witz pflegt und ihre Gestalten zu Trägern der gefällig spielenden Laune des Dichters macht. Das Charakteristische erscheint in ihr zur Karrikatur verzerrt; in der Beschränkung auf einen Akt wird sie als Schwank bezeichnet.

Das Intriguenlustspiel, welches im Anschluß an das spanische Mantel- und Degenstück gleichfalls besonders von den Franzosen ausgebildet wurde, hemmt eine innere Ausgestaltung der Charaktere und versäumt es meist, über der Pflege eines spannenden und komisch wirkenden Aufbaues uns blutwarme Gestalten von selbständiger Wesenheit vorzuführen. Durch ihre Unterordnung unter das rein Stoffliche des Ränkespiels werden die Figuren des Dichters zu Drahtpuppen, die bald hier, bald dort ein Hebelchen zur Überlistung des Gegners in Bewegung zu setzen haben. So hat das Intriguenstück keine Werke hervorgebracht, die in der Weltlitteratur eine Stellung behaupten dürfen. Scribes „Ein Glas Wasser" gehört trotz seines geschichtlichen Hintergrundes ganz dieser Art an; der Grundgedanke, daß im Staatsleben kleine Ursachen große Wirkungen hervorrufen, daß die Ausnutzung an sich geringfügiger Zufälle den Staatsmann ausmache, ist die Ausgeburt eines seichten Kopfes; die einzelnen Figuren des Stückes wandeln ohne rechtes inneres Leben über die Bühne dahin.

Als ein Luſtſpiel, das wirklich geſchichtlichen Geiſt in ſich aufgenommen hat, ſteht Gutzkows „Zopf und Schwert“ ziemlich vereinſamt da. — Ein wahrhaft daſeinsfähiges Luſtſpiel möchten wir in demjenigen erkennen, das ſeine Geſtalten in voller Freiheit ihre Art entfalten läßt und in ihrem Thun und Denken weſentliche Kulturſtrömungen der Zeit widerzuſpiegeln vermag.

Sachwörterverzeichnis.

Abſtieg im Drama 334.
Akroſtichon 223.
Alexandriner 177.
„ -Strophe 194.
Allegorie 104, 312.
Alliteration 158.
Anachronismus 333.
Anapäſt 154.
Anapäſtiſcher Vers 175.
Anlaut, vokaliſcher 160.
Anmutige, das 28.
Anrede 125.
Anſchaulichkeit, ſinnliche 65.
Antitheſe 131.
Antonomaſie 99.
Aſſonanz 160, 169.
Äſthetik 11.
Aſyndeton 115.
Aufſtieg im Drama 334.
Auftakt 157.
Ausdruck, angemeſſener 67.
„ Reinheit des 67.
Auslaſſungen im Satzgefüge 121.
Ausruf 125.
Ballade 306.
„ im weiteren Sinne 309.
Balladenſtrophe 185.
Balladen- und Märchendichtung 306.
Beiwort, ausſchmückendes 110.
Beſchwörung 127.
Bilder 87.
„ und Figuren 87.
Binnenreim 166.
Campion 223.
Cäſur 155.
Charakterluſtſpiel 356.
Chiusa 220.
Choliamben 179.
Daktyliſcher Vers 175.
Daktylus 154.
Decime 221.
Denar 178.
Dialog 336.
Diäreſe 155.
Dichteriſche Form 138.
„ Sprache 63, 87.
Dichtkunſt, die Gattungen der — 227.
Dichtung, didaktiſche 234, 268.
„ dramatiſche 326.
„ epiſche 278.
„ „ mit beſonderer Zuſpitzung 310.
„ klaſſiſche 232.
„ lyriſche 236.

Dichtung, neuzeitliche 232.
„ objektive 229.
„ prophetiſche 275.
„ romantiſche 232.
„ ſubjektive 229.
Diſtichon 182.
Diſtribution 106.
Dithyrambus 261.
Doppelreim 164.
Drama 326, 334.
„ höheren Stils 343.
Dramatik 326.
Dramatiſches Gedicht 351.
Ehrwürdige, das 28.
Einheiten, die drei — im Drama 337.
Einheitliches, Eindruck des — 45.
Einſchaltungen im Satzgefüge 121.
Elegie 273.
Elegiſches Versmaß 182.
Eliſion 80.
Emphaſis 125.
Epigramm 273.
Epik 278.
Epilog 339.
Epiſche Dichtung mit beſonderer Zuſpitzung 310.
Epos 283.
„ der Weltbetrachtung 296.
„ geſchichtliches 291.
„ komiſches 299.
„ romantiſches 295.
Erhabene, das 28.
Erzählende Proſadichtung 315.
Erzählung, poetiſche 300, 304.
Euphemismus 130.
Eurhythmie 22.
Fabel 310.
Figuren 89, 113.
Fluch 127.
Furchtbare, das 29.
Gaſſenhauer 255.
Gebet 127.
Gedankenlyrik 268.
Gedankenverbindung 46.
Gedicht, dramatiſches 351.
„ erzählendes 300, 304.
„ lyriſches 249.
Gegenſatz 131.
Gegenſätzlichkeit 45.
Gegenſtandsloſigkeit 248.
Gemeine, das 30.
Gerechtigkeit, poetiſche 330.
Ghaſel 223.
Gloſſe 221.
Gnomen 274.
Grauſige, das 30.
Gudrunſtrophe 201.
Harmonie 20.
Härten, rhythmiſche 149.
Häßliche, das 24.
Hebung 141, 146.
Hebungsſtrophe 184, 198.
Hebungsvers 152.
„ altdeutſcher 152.
„ Hans Sachſiſcher 172.
„ neudeutſcher 152.
Heldengedicht 283.
„ der Weltbetrachtung 296.
„ geſchichtliches 291.
„ komiſches 299.
„ romantiſches 295.
Hiatus 79.
Hinkjamben 179.
Hexameter 179.
Höhepunkt im Drama 334.
Hymne 258.
Hyperbel 101.
Jambiſcher Vers 173.
Jambus 154.
Idealismus 8.
Idyll 301.

Inciſion 156.
Intriguenluſtſpiel 357.
Inverſion 118.
Ironie 128.
Kantate 261.
Kanzone 219.
Kaſſide 225.
Katachreſis 94.
Kataſtrophe im Drama 335.
Kehrreim 118.
Kettenreim 166.
Kirchenlied 254.
Klimax 130.
Komiſche, das 27.
Konflikt im Drama 335.
Kulturroman 320.
Kunſt, das Weſen der 3.
„ wie giebt die — die Erſcheinungen des Lebens wieder? 31.
Kunſtdichtung 231.
Kunſtepos 283, 289.
Künſtler, wie ſchafft der — und wie wirkt ſeine Schöpfung? 35.
Künſtleriſche Geſtaltungskraft 44.
Künſtleriſches Schaffen 35.
Kunſtlied 253.
Kunſtſtrophe 184, 198.
Kunſtvers 152, 176.
Kunſtwirkung 43.
Kürnbergerſtrophe 199.
Lächerliche, das 27.
Lautmalerei 70, 84.
Lautſymbolik 78.
Lebens- und Landſchaftsbild 264.
Legende 310.
Leiche 255.
Lied 249.
„ ernſtes und humoriſtiſches 254.
„ geiſtliches und weltliches 254.
Liedesdichtung 249.
Lizenzen, poetiſche 120.
Luſtſpiel 352.
„ idealiſtiſches 354.
„ realiſtiſches 355.
Lyrik 236.
„ gedankliche 268.
„ hiſtoriſche 262.
„ Stimmungs- — 238, 261.
„ weltſymboliſche 268.
Madrigal 223.
Makame 225.
Märchen 309.
Märchendichtung 306.
Metapher 90.
Metonymie 98.
Monolog 336.
Muſikdrama 53.
Mythologie 88.
Naturtreue 5.
Nibelungenvers 178.
Nibelungenſtrophe 199.
Niedrige, das 30.
Novelle 324.
„ in Verſen 325.
Nüchternheit 248.
Ode 257.
Odenſtrophe 203.
Oper 52.
Ottaverime 212.
Parabaſen 355.
Parabel 311.
Paradoxon 133.
Parallelismus 96.
Parodie 299.
Pentameter 182.
Peripetie im Drama 335.
Perſiſcher Vierzeiler 223.
Perſonifikation 97.
Poeſie, die geiſtigen Grundlagen der — 1.

Poeſie, die — in ihren Beziehungen zu den Schweſterkünſten 47.
„ die Einteilung der — 229.
„ der Lebenserkenntnis 271.
„ didaktiſche 234.
„ dramatiſche 326.
„ epiſche 278.
„ „ mit beſonderer Zuſpitzung 310.
„ klaſſiſche 232.
„ lyriſche 236.
„ neuzeitliche 232.
„ objektive und ſubjektive 229.
„ prophetiſche 275.
„ romantiſche 232.
Poetiſche Erzählung 300.
„ Gerechtigkeit 330.
„ Lizenzen 120.
„ Veranſchaulichung, die Mittel der — 61.
Polyſyndeton 115.
Poſſe 357.
Präſensfigur 128.
Prolog 339.
Proſadichtung, erzählende 315.
Proſodik 138.
Pſychodramen 352.
Rätſel 313.
Rhapſodie, lyriſche 261.
Realismus 8.
Refrain 118.
Regelmäßigkeit 19.
Reim und verwandte Erſcheinungen 158, 162.
Reim, gepaarter 167.
„ gleichlautender 165.
„ gleitender 164.
„ männlicher 163.
„ reicher 165.
„ ſchwebender 164.
„ verbrauchter 169.
Reim, verſchränkter 167.
„ weiblicher 164.
„ Reinheit des — 168.
Reizende, das 28.
Rhythmen, freie 152, 171.
Rhythmus 138.
Ritornell 219.
Roman 315.
„ geſchichtlicher 323.
„ humoriſtiſcher 322.
„ in Verſen 306.
„ pſychologiſcher 320.
Romanze 308.
Rundgedicht 223.
Sapphiſche Strophe 203.
Sarkasmus 130.
Satire 313.
Satzbau, Einfachheit im — 68.
Schauſpiel 350.
Schnitt, der goldene 20.
Schöne, das 11, 18.
Schönheit, geiſtige 28.
Schwank 357.
Schwulſt 247.
Segen 127.
Seguidilla 223.
Selbſtgeſpräch 336.
Senkung 142, 146.
Sentenz 135.
Seſtine 223.
Siciliane, die 216.
Silben, halbleichte 146.
„ halbſchwere 146.
„ leichte 140, 146.
„ mittelzeitige 145.
„ ſchwere 140, 146.
„ vollſchwere 145.
Silbenmeſſung 138.
„ accentuierende 141.
„ altdeutſche 150.
„ neudeutſche 150.

Silbenmeſſung quantitierende 141.
Sinnbild 109.
Sinnſpruch 273.
Sittenbild 267.
Sloka 225.
Sonett 207.
Sonettenkränze 212.
Spenſerſtrophe 215.
Spondeus 180.
Stabreim 158.
Stanze 212.
Steigerung 130.
Stichomythie 133.
Stimmung 238.
Stimmungslyrik 238, 261.
Streitgedichte 274.
Strophe 183.
Strophenbildungen, die wichtigſten 183.
Symbol 109.
Symmetrie 19.
Synekdoche 99.
Taglied 255.
Tenzone 221.
Terzine 216.
Tierepos 289.
Tondichtungen, Rich. Wagners 52 (78).
Tragik der Gemütsart 346.
„ „ Verhältniſſe 345.
Tragödie 343.
Trauerſpiel 343.
Traveſtie 299.
Trimeter 178.
Triolet 222.
Trochäiſcher Vers 174, 179.
Trochäus 154.
Tropen 87, 113.
Unterbrechung 121.
Verabſcheuungswerte, das 30.
Vergleichung 94.
Verismus 333.
Vers, altdeutſcher freier 171.
„ anapäſtiſcher 175.
„ daktyliſcher 175.
„ elegiſcher 182.
„ freier 152.
„ jambiſcher 173.
„ kunſtmäßiger 152, 176.
„ neudeutſcher freier 171.
„ ſtrenger 152, 154, 173, 191.
„ trochäiſcher 174, 179.
„ überzähliger 156.
„ unvollſtändiger 156.
„ vollſtändiger 156.
Versbau 152.
Verſchleppung 157.
Versfuß 152.
Versmaß 140.
Versmaße, die wichtigſten 169.
Verſcheide 156.
Volksdichtung 231.
Volksepos 283.
Volkslied 251.
Volksſtück 352.
Vorſchlag 157.
Wechſelrede 336.
Weltſymbolik 268.
Widrige, das 30.
Wiederholung 116.
Wohlklang der Sprache 70.
Wortfuß 154.
Wortgefecht 133.
Wortneubildungen 69.
Wortſpiel 122.
Wortumſtellung 118.
Wortzerreißung 158.
Xenien 274.
Zeitroman 320.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

In **Paul Heinze's** Verlag in **Dresden-Striesen** erschien soeben in 2. Auflage:

Das Volkramslied.

Ein Sang aus unseren Tagen

von

Julius Grosse.

Umfang 18 Bogen. Preis geh. Mk. 3.—, eleg. Leinwdbd. Mk. 4.—.

Urtheile der Presse:

Nord und Süd: Die Verse sind von virtuoser Leichtigkeit und vielfach von geradezu hinreißendem Wohllaut und Schwunge. Alles in Allem: das „Volkramslied" ist eine bedeutende Erscheinung auf dem Gebiete unserer epischen Dichtung und verdient die weiteste Verbreitung und die Beachtung aller Gebildeten.

Ueber Land und Meer: Ein modernes Epos mustergiltiger Art.

Blätter für litterarische Unterhaltung: Ein epochemachendes Werk. — Allenthalben ist epische Größe, wohlklingender Vers, reine klare Sprache, vaterländische Gluth.

Didaskalia: Dieses Werk repräsentirt die Höhe unserer poetischen Kultur.

In gleichem Verlage erscheint:

Deutsches Dichterheim.

Organ für Dichtkunst und Kritik.

Herausgeber: **Paul Heinze.**

Monatlich 2 Mal. 16—24 Seiten in größtem Oktav.

Preis: halbjährlich Mk. 5.—.

Diese seit 1880 bestehende Zeitschrift pflegt alle Arten der Dichtkunst mit gleicher Sorgfalt und bringt eine Auswahl litterarischer, litterarhistorischer und ästhetischer Aufsätze, sowie kritische Rundschauen und alle wissenswerthen Mittheilungen auf dem Gebiete der Litteratur und Kunst; das „Deutsche Dichterheim" zählt zu seinen Mitarbeitern alle Dichter von Ruf.

Probenummern unentgeltlich durch jede Buchhandlung, sowie von der Verlagshandlung.

In gleichem Verlage erſchien:

Geſchichte der deutſchen Litteratur

von Goethes Tode bis zur Gegenwart.

Mit einer Einleitung über die deutſche Litteratur von 1800—1832.

Von

Paul Heinze und **Rudolf Goette.**

Mit zehn Bildniſſen und Namenszeichnungen deutſcher Dichter.

Umfang ca. 30 Bogen. Preis: geh. Mk. 6.—., eleg. Leinwdbd. Mk. 7.—, Halbfrz. (Liebhaber-Ausgabe) Mk. 7.50.

Dieſes Werk, das wohlfeilſte ſeiner Art, fand ſeitens der Kritik allgemeinſte Anerkennung:

Schleſiſche Zeitung: Selten haben wir ein litteraturgeſchichtliches Buch mit ſolchem Vergnügen geleſen und mit ſolcher Befriedigung aus der Hand gelegt, wie das vorliegende. Durch das Ganze weht ein erfriſchender Hauch, und die Verfaſſer haben ſich kein geringes Verdienſt damit erworben, daß ſie endlich einmal in den Wuſt von Namen und Titeln, in dem die neueſte Litteraturgeſchichte faſt erſtickte, Licht und Ordnung gebracht haben. Das Buch ſei hiermit auf's angelegentlichſte empfohlen.

Reform (Hamburg): Das Buch ſollte in jede Hausbibliothek gebildeter Familien, wo deutſche Litteratur noch gehegt und gepflegt wird, Eingang finden.

Voſſiſche Zeitung: Ein brauchbares und tüchtiges Werk.

Soeben erſchien:

Gunhild.

Ein Heldengedicht

von

Guſtav Kaſtropp.

Umfang 15 Bogen. Preis: broch. 3 M., eleg. Lwdbd. geb. 4 M.

Ueber dieſe Dichtung ſchrieb Karl Goedeke dem Verfaſſer des „Kain", des „Heinrich von Ofterdingen" ꝛc. unter Anderem: „Die Kraft, Tiefe und Friſche der Stimmung haben mich ſteigend gefeſſelt und mir ſtets neue Rührung abgezwungen."

Dresden-Striesen. **Paul Heinze's Verlag.**

UNIV. OF MICH.
MAY 23 1907
O

H 1858-
G 1860-

80

(3/60)
Ale